QUADRANTE 1

RIVISTA MENSILE
MAGGIO ANNO XI

MASSIMO BONTEMPELLI
P. M. BARDI: DIRETTORI

3/3

OTTOBRE GIORNALE DEL FASCISMO UNIVERSALE
DIRETTORE ASVERO GRAVELLI - QUINDICINALE

ERMINIO TURCOTTI PUBLISHER
ENGLISH AND AMERICAN BOOK AGENT - 34 VIA NAVA, MILANO

IL VERO GIOTTO ALMANACCO DEGLI ARTISTI
1933 - ROMA

ARALDO DELLA STAMPA • ROMA

CRITICA FASCISTA DIRET.: GIUSEPPE BOTTAI
E GHERARDO CASINI

LIDEL LA RIVISTA DELL'ELEGANZA - MILANO

ECO DELLA STAMPA - MILANO

CONQUISTE QUINDICINALE - ROMA

TRIENNALE
V DI MILANO

1933

esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell' architettura moderna

MAGGIO SETTEMBRE AL PARCO

tutti gli artisti
tutti i prodotti
tutti i materiali

riduzioni ferroviarie del 50%

TRIENNALE DE MILAN

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES ET DE L'ARCHITECTURE MODERNE

MAI - SEP TEMBRE

FACILITÉS DE VOYAGE

MOD 21 - 30.000 ARCHETIPOGRAFIA DI MILANO

QUADRANTE 1

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Milano, via Brera 21, 82-542
Pubblicità: Istituto Editoriale Lombardo, via Santa Radegonda 10, 17-601
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO
(maggio XI)

PRINCIPII

La ricerca più interessante che l'uomo possa fare guardandosi attorno nel proprio tempo, è la ricerca dell'unità.

Si vuole intendere: unità di visuale, e perciò di giudizio. Tutti i problemi singoli di ogni attività intelligente dell'uomo, sono riducibili a un problema unico.

Trovare il centro donde si veda il muoversi della speculazione filosofica, della espressione artistica, dell'azione politica, della curiosità scientifica, del linguaggio, del costume, della vita d'ogni giorno — come un solo fatto armonioso. Scovarne il ritmo centrale.

(Investire tutta la vita. Vedere un'opera d'arte come un fatto storico, studiare un fatto storico come fosse una costruzione d'arte).

Non è interessante che il presente.

Nei vecchi trattati di logica c'è come esempio di sofisma un ragionamento per dimostrare che il presente non esiste, che il tempo è fatto solamente di passato e di futuro.

Un atto vigoroso d'intuizione può persuaderci che non esiste altro che il presente.

Un'opera (d'arte, di pensiero, di azione) del passato, esiste solo in quanto ha saputo trasformarsi a presente. Pensare il futuro non serve se non quando si riesce a trasformare quell'immaginato futuro in un reale presente.

Ma il passato come tale, il futuro come tale, non servono a niente. Immergersi nel passato è allinearsi con i morti; il futuro che rimane nella nostra mente come futuro, è tanto poco nostro quanto il passato, è un passato a rovescio. Preteritismo e avvenirismo sono due equivalenti forme di suicidio.

L'uomo non opera che per l'ansia di fermare se stesso nell'attimo in cui si sente. Quest'ansia è la sua porzione divina, e Dio non è se non presente. (L'uomo si sente in un attimo come cosa compiuta, e il compiuto non è che presente). Ma per la sua funzione demiurgica all'uomo è necessaria la durata. La durata non è futuro come tale; anzi è energia e originalità rubata al futuro a servizio di quel nostro presente, che l'attimo bastava a creare e compiere in noi, ma non a esprimere.

(Gli storici e i profeti non hanno mai servito a niente).

Oggi (forse sempre, in alcuni tempi sì in altri no, ma a noi importa oggi) il centro espressivo della nostra vita è l'architettura.

In verità l'architettura è l'arte ora in maggior fiore. Quella in cui abbiamo il maggior numero di buoni operatori, il senso di un'azione collettiva pronta a creare e imporre il linguaggio di tutta un'epoca; e nessuna cariatide riconosciuta come maestro.

(Maestro è colui che ferma un'epoca, imbalsama il presente e cerca di farlo essere passato, cioè morto. Ma nessuna epoca ha mai creduto ai maestri. Fingevano di riconoscere un maestro, poi operavano per conto loro: così continuava la Storia sacra del mondo. Oggi insieme a tante altre aboliamo anche questa ipocrisia).

Oggi l'architettura (quella che ci importa, che conta) ha inventato l'aggettivo *razionale*. Ha anche inventato l'aggettivo *funzionale*. Come tutti gli aggettivi, così anche questi sono imperfetti, esposti a possibilità di equivoco, prestano il fianco alle incomprensioni mediocri e alle obiezioni in mala fede. Ma *grosso modo* servono a farci capire come si deve fare, e come si deve guardare al già fatto, cioè a quel passato che è rimasto presente.

(È inteso che ogni teoria apparentemente programmatica — per esempio «romanticismo», per esempio «realismo magico», ecc. — non è mai soltanto una norma per fare, ma anche un modo di leggere, di ascoltare, di contemplare e rivalutare).

Ho avuto altra volta l'occasione di definire l'unità del nostro tempo; ripeto qui la definizione: *Il massimo della espressione, il minimo di gesto, terrore del lento, disprezzo per il riposo, edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce, la bellezza intesa come necessità, il pensiero nato come rischio, l'orrore del contingente.*

(Qui hanno posto tutti, l'uomo di pensiero, l'artista, il politico, colui che deve accontentarsi di vivere giorno per giorno. La definizione era contenuta in una mia pubblica lettera del 25 giugno X, diretta a P. M. Bardi. Era fatale che con Bardi dovessi cominciare una più stretta collaborazione: *Quadrante*).

(Anche la *Giustificazione* con la quale nell'ottobre V iniziavo la rivista «*900*», è tutta attualissima. Rileggerla e pensarci sopra).

Importante spazzar via subito il più grosso degli equivoci, anzi spropositi, che si fanno avanti quando qualcuno dice «età presente», «mondo contemporaneo», «il nostro tempo», e simili. Qualche gente traduce subito «ah l'epoca della macchina, la civiltà meccanica» ecc. Sproposito comune a passatomani e a futuromani. La macchina, prodotto dello spirito umano, quando è fatta non è più interessante, vive in sottordine a servizio pratico dell'uomo, nè lo domina nè lo esalta. E questo oggi come ieri e come tanti secoli o millenni fa. È altrettanto puerile temerla che esaltarla. Un motore a dodici cilindri non contiene più umanità che ne contenesse la prima ruota inventata chi sa quando. Anche come suscitatrice di impressioni, la locomotiva o l'automobile o l'elicottero possono servire quanto un albero. Che importa, è l'animo umano, e niente altro.

MASSIMO BONTEMPELLI

Io non credo agli articoli scritti in due: per questo la nostra rivista non si inaugura con un articolo programma, e ognu-

no dei due direttori esprime un certo numero di idee, idee abituali della loro polemica. Anche questo è un atto di sincerità, che assumerà un nuovo valore, ora che dirò l'intenzione che abbiamo di annotare e far annotare da altri collaboratori, i nostri e gli altrui scritti, con lo scopo che va subito svelato di realizzare una circolazione velocissima e onestissima di idee.

Questa mia nota potrebbe essere superflua, dopo quella di Bontempelli, perchè egli ha precisato in un modo che non può generare equivoci alcuni lati delle convinzioni che vogliamo sostenere insieme.

La lettera cui allude Bontempelli a me indirizzata dalle colonne della «Gazzetta del Popolo» è molto importante, anche perchè ha determinato la nascita di «Quadrante».

Era fatale che con Bontempelli dovessi realizzare una stretta collaborazione. Il decisivo ausilio che egli ha dato traverso alcuni suoi scritti alla polemica da me intrapresa in favore di un'architettura razionale, è indimenticabile ed è giunto in un momento in cui la rivolta dei conservatori delle arti stava per gridare vittoria. Fu così che noi, io e gli architetti nuovi, ci intendemmo con Bontempelli in fraternità, scoprendo alcune circostanze e chiarendo alcune idee sulla necessità di costituire qualche cosa come un fronte unico dell'estetica.

«Quadrante» è nato in mezzo a un appassionante dibattito di idee cui hanno partecipato non soltanto scrittori e architetti, ma musicisti, pittori, scienziati, scultori, ingegneri, e persino industriali: e ognuno ha contribuito all'affermazione di alcuni punti fondamentali sull'intesa deliberata di istituire un centro di ritrovo per un'intelligenza spregiudicata, avanzata, originale.

Non ho bisogno di spiegare che cosa s'intenda per intelligenza, perchè la polemica sul razionalismo ha coinvolto nella sua vasta orbita uomini e idee di ogni settore, vagliando ogni posizione e assegnando a ognuno un posto sull'una o sull'altra sponda. Da che parte noi siamo è risaputo, come tutti sanno chi sono i campioni d'una mentalità pigra, sospettosa e inattuale che noi combattiamo strenuamente con il proposito naturalissimo di vincere.

Tra tanta confusione, tra tanti accomodamenti, tra tanta rinuncia verso un esame pieno e franco della questione per noi cardinale d'un adeguamento ai tempi e della partecipazione dell'arte alla vita (e si intende per vita intanto la Rivoluzione Mussoliniana come direttrice spirituale e come sintesi d'azione e di pensiero) noi riteniamo che «Quadrante» avrà una funzione non inutile.

Il richiamo alle idee con le quali Mussolini apriva «Ardita» nel 1919 è per noi essenziale. Forse non potremmo scrivere una norma più viva, più carica di attualità. La riproduciamo per intero, come per darci una disciplina. Noi siamo dei fascisti prima di tutto. Discuteremo, ci agiteremo, combatteremo con tutta la franchezza, con tutto il disinteresse, con tutta la libertà che distinguono l'uomo fascista.

Pensiamo che una Rivoluzione è appena cominciata: e non concepiamo che le rivoluzioni permanenti.

P. M. BARDI

(RISTAMPE) "ARDITA"

(Presentazione della rivista «Ardita», marzo 1919).

Il programma di questa rivista è nel titolo. È una rivista di coraggio, di volontà e di fede. Nasce accanto al quotidiano che un po' tumultuosamente vede e riflette la vita nel suo fantastico caleidoscopio di cose, di uomini e di avvenimenti, nasce per ri-vedere. Cioè per vedere meglio, per vedere in estensione e in profondità. Intendiamoci: per ri-vedere, non attraverso gli occhiali gelidi del pedante o dell'accademico, ma cogli occhi fermi e puri che indagano, abbracciano e comprendono: gli occhi della giovinezza. Tutti quelli che cominciano, hanno ormai l'abitudine di lanciare questo grido: giovinezza. Ma per molti si tratta di uno sforzo vano o di una meschina illusione. Ora, la giovinezza è soprattutto intuitiva: non è già come pensano i cattedratici, erudizione libresca. L'intuizione e la fantasia: ecco le ali dell'ingegno. Ci sono nella realtà aspetti minuti e complessi che il grosso volgo non afferra che tardi. Ci sono nella vita dei cominciamenti che l'intelligenza dei mediocri trascura. Ci sono delle verità che bisogna proclamare, dei fermenti che bisogna esaltare, degli uomini che bisogna difendere, delle strade che bisogna battere senza preoccuparsi del «seguito». Per questo lavoro di artieri alacri e gioiosi, non c'è bisogno di «posare» a superuomini con relativa torre d'avorio. È ormai vecchio gioco. Che l'umanità sia buona o cattiva poco importa; che sia composta di angeli o di demoni, di santi o di canaglie, importa ancora meno. L'essenziale è di vivere dentro questa umanità, di coglierla dovunque e comunque si manifesti: nelle strade, nelle piazze, sui monti, sui mari, nelle città frenetiche, nei villaggi dispersi, negli individui e nelle masse, nella fatica dei muscoli, nel brivido divino degli intelletti, nella passione esaltante di tutti gli amori. «Ardita» vuole questo. È nata per questo. Oserà: e perciò sarà necessariamente delicata, inevitabilmente crudele come chi si accinge a segnare una «direzione», a fissare una meta alle inquietudini dello spirito moderno oscillante tra le nostalgie dei mondi che crollano e le audacie dei mondi che sorgono. Ecco: io prendo queste pagine e le scaglio al pubblico perchè le legga, le discuta, le stracci. «Ardita» va all'attacco e guarda in alto, e sceglie a guida pel viaggio

La stella più lontana
La stella più vicina
Quella che sorge la sera
E non tramonta alla mattina....

MUSSOLINI

La nota di Mussolini, che «Quadrante» ristampa togliendola integrale dal primo numero del 15 marzo 1919 di «Ardita», merita molta attenzione. E' un documento vivissimo del Capo.

Un senso strano ci ha afferrato, perchè, da allora a queste giornate, sono ripassati davanti ai nostri occhi gli uomini, le voci e le idee di quel dopoguerra che non fu grigio, come si usa dire oggi, ma fu invece pieno di clamori, di propositi, di eresie e di capovolgimenti. «Ardita» fu una rivista che Mussolini creò accanto al «Popolo d'Italia», una rivista che noi ragazzi compravamo ammirati dei «viaggi» di Bontempelli e delle copertine allucinate di Sinopico. Una rivista moderna, intelligente, opposta, a Milano, alla pacata borghese sofficità della «Lettura». Scrittori e disegnatori novissimi: e, quello che più contava, propositi assolutamente antitradizionali.

Ma l'articolo di Mussolini, allora, non l'avevamo letto. Oggi esso ci incanta nella sua colonnina densa che ci sta sott'occhio, con quel periodare serrato dove le

parole sono cose e le notazioni, nel loro andare noncurante, tutte hanno piena e viva rispondenza.

« Intuizioni e fantasia, ecco le ali dell'ingegno », prorompe Mussolini d'un tratto. E la plasticità della frase colpisce perchè il sapore vero di Mussolini scrittore è ancora e sempre questa sua qualità di sintesi e di espressione, che senza mezzi giri inutili ti conduce dove vuole.

In questo caso, a farla breve, ecco un tipo di programma di una rivista letteraria, tracciato senza generalizzazioni nè promesse retoriche. Ogni proposito appare netto e, quel che più conta, nonostante gli anni questo articolo mussoliniano è ancora attuale, è attualissimo.

Non è forse pure oggi la nostra pena e la nostra inquietudine « vivere dentro questa umanità, coglierla dovunque e comunque »?

Il segreto della sorprendente giovinezza di questa presentazione mussoliniana per « Ardita », se sconvolge il lettore, è tuttavia perfettamente comprensibile, quando si pensi che l'unico uomo politico e di cultura che è aggiornato dal 1914 è Benito Mussolini.

Non ci fa velo l'amore e l'obbedienza; ma fra gli dei che se ne sono andati, Egli rimane certezza del nostro cammino, poesia della nostra vita vivente.

NINO D'AROMA

CORSIVO N. 1

In dieci anni il Fascismo ha ricostruito all'Italia una politica e una morale. In altri dieci anni vogliamo ricostruirle un'arte e una filosofia.

Le più pericolose opposizioni ci vengono da un certo numero di fascisti della primissima ora, uomini magnifici, valorosi nella trincea e tra le squadre, ottimi gregari del Capo nella ricostruzione amministrativa e morale del paese: ma quando si accostano alle cose dell'arte e del pensiero diventano prudenti e temperanti come tanti Giolitti.

Allora al motto « me ne frego » sostituiscono il motto « non esagerare ».

Ci lascino fare. Lo sanno benissimo che se non si dà all'Italia un nuovo spirito estetico e filosofico, anche il rinnovamento politico e morale decade. Ma non sanno, che le cose dell'arte e del pensiero vanno aggredite con la stessa violenza e temerità che le cose della guerra e della rivoluzione. *M. B.*

TRADIMENTO

C'è stato tempo in cui sapevo con certezza d'essere artista d'avanguardia e ne godevo un mondo: parola d'onore, mi sentivo un eroe. Non ho mai più sofferto tanto in vita mia, come in quel tempo: patimenti d'ogni genere e privazioni sopportavo, godendo a vanvera e a crepapelle; tutto indaffarato a sapere per certo, a trar le prove, a guardarmi attorno e scoprire, affamato, ogni giorno di più, ch'ero un artista d'avanguardia. Il mondo batteva intorno a me e contro la mia carne stranamente, con colpi unici e inequivocabili: io divoravo ogni cosa, pane e case, giardini, letti, donne e fanciulli, dio Moloch santificato e innocente. Andavo in cerca di fatti di cronaca, di ammazzamenti, di furti, di rovine, di bufere, di uomini ammalati o crepanti di salute, cercavo le donne partorienti per provare le grida loro, scovavo case dove si moriva e, appena morto l'uomo, appena accaduto il fatto straordinario, mi veniva da gridare: — Bello, bello, accorrete, è morto il signor Tal dei tali —: e raccontavo quella gesta per la quale un uomo, traendo l'ultimo respiro, passa da questa vita in un'altra sconosciuta.

Erano alla fine sensazioni tutte mie, autentiche e indiscutibili, mie personali, inimitabili, speciali vorrei dire, non ancora provate da altri, e approvate da quelli del *cerchio*, e via via, dell'*ambiente*. Quasi l'arte avesse una famiglia, un rione i competenti, in un mondo di sordi, di ciechi, di distratti e di retrogradi: quando vedevo qualcuno passarmi accanto, gli dicevo sul viso, neppur conoscendolo di vista: Lei, signore, non è ancora nato. Quand'è che verrà alla luce del mondo? — Mi guatava, quegli, spaventato, e non osava per fortuna sua venire alle mani, chè forse capiva la giostra, così di primo acchito, non convenirgli troppo. Quest'uomo era l'anonimo ed aveva dalla sua quaranta milioni d'uomini!

Oggi, ogni giorno che passa, (Dio, che spavento) capisco che mi son fatta una esperienza: roba che dona le traveggole. Sicuro, i giorni passando, la vita volgendosi, capisco d'essermi fatta un'esperienza e a volte, trovata giusta questa mia convinzione, mi prendo a pugni e a calci. Parlo di me e vorrei parlare di tutti della mia generazione, tanto beneficata. Tutto vi ricorda che vi siete invecchiati, a trent'anni, non soltanto qualche filo bianco fra i capelli e una certa durezza di cuore a volte e come l'avvertimento di un'intima prudenza quasi sfacciata per quel che mi consta. Ve lo ricorda il sole, la luna, le stelle, le strade, i giardini, i palazzi, le praterie bonificate, i fiumi arginati, i ponti nuovi ve lo ricordano, gli acquedotti, le scuole, le città nuove perfino che avevano fantasticato un giorno: ragazzi, vi hanno fatto il museo perfino e non ve ne siete accorti. Sensazione spet-

trale, che mi dona i brividi. Tremate: la folla non vi conosce, la folla non s'avverte di voi, la folla non vi prende in considerazione. Calcola il palazzo nuovo pel quale voi avete dato il sangue, ma non voi; calcola il film di scarto e storico che voi avete vissuto e non voi: tiene in considerazione la prateria paludosa e ormai bonificata e non voi, voi non contate, voi quasi non esistete. È la generazione della guerra che viene avanti, che si fa strada, che vince, ogni giorno più: la generazione della guerra ha qui la sua gloria indiscussa.

Per chi mai abbiamo faticato noi, trentenni anziani?

Ecco: parliamo un poco di cose vere, da toccar con mano: per chi mai abbiamo scritto noi? Le nostre cose, i nostri racconti, le nostre immagini strampalate, autentiche, feroci, sono state rivedute, corrette, messe in bella calligrafia e qualcuno le spaccia per proprie e se ne vanta; in quindici anni, le prime musiche rivoluzionarie, avventate, magari caotiche, ma genuine, sono state trasformate accuratamente in canzonette e girano malamente nei caffè con concerto; quella che serve per i monumenti, la scultura, è residuo di altre statue riverniciate e rimesse a nuovo; il film ci è proibito, il teatro mantiene chiuse le porte dinanzi a noi, mancano gli attori per le nostre commedie, mancano le grandi fiducie delle banche per le nostre trame cinematografiche: argomenti moderni, visioni nostre, sono messi alla berlina da uomini capaci di fare i banditori alla facilona ma non gli artisti. Insomma, gli strumenti internazionali, di divulgazione, nuovi, il teatro, il cinematografo, la radio — che toccano la folla davvicino — ci sono assolutamente proibiti; in nostra vece, è gente tarda, comune, guardinga, che si salva pel rotto della cuffia, che cerca di non compromettersi, di passarla liscia.

Rimarremo noi al romanzo, alla novella, al frammento, alla carta scritta, alla poesiola, alla penna o alla macchina da scrivere, all'orazione o all'articolo? Manco se ci ammazzano. Rimarremo al quadro che serve alla parete di casa, alla statua che serve per l'angolo intimo, al trono invece della poltrona, al baldacchino, al gioiello costoso, all'intarsio prelibato fatto pei ricchi, al convegno speciale, all'armadio di oro? Manco se ci ammazzano.

Ci vien proprio preclusa la via della folla e se mai, dovremmo attenerci alle pratiche ministeriali per raggiungere quegli strumenti di propaganda, che tanto servono alla nostra fede rivoluzionaria?

Allora nausea, di tutto e di tutti, francamente: allora fuoco dagli occhi, con la gloriola di diventar presto o tardi, gli uomini lividi, ovvero indiani o cinesi. Allora nausea dell'Augusteo e del Teatro dell'Opera, riserbato ai soli borghesi, allora nauseo del Teatro di Varietà dove infierisce il jazz (che noia, in pochi anni) e nausea del solito teatro a intreccio, allora nausea di Carducci e Leopardi, che la folla non conosce, dei quali la folla fa volentieri a meno; allora nausea dei costumi dell'aristocrazia, della sala di tè, del ballo all'albergo, del tabarino, del festival che ancora imperversa, ed evviva la festa dell'uva, evviva lo stadio, evviva la banda che suona gli inni dopolavoristici, evviva l'osteria e la rivista e il programma pel transito delle carrozze al Corso, nei giorni di festa nazionale: una letteratura utile e bella appunto per quel che vale.

O ci siamo ingannati o noi, secondo il vecchio uso degli artisti dell'ottocento, vogliamo ingannare gli altri: il problema è questo.

O che alla fine, nel campo della letteratura, ci abbian traditi davvero?

Alla malora. Faremo la barba bianca, con la quale ci impiccheremo, un giorno o l'altro, nella ricorrenza della Festa del Fiore o del Santo Patrono. E, non v'è dubbio, alla fine siamo stati beneficati, perchè ci aiutano in ogni modo, ci sostengono, ci prendono a spunto d'ordine pubblico. Moriremo così, con la taccia di ingrati e non saremo nemmeno pianti.

O forse ci han preso in giro, soltanto in giro, ci ritengono ancora per gente dabbene e credulona e ci riserbano le briciole: la carta, la penna, l'articolo di fondo e la poesiola da recitare nei salotti divenuti grandi come mai; agli altri, la radio, il teatro e il cinematografo. Roba vecchia e borghese, quella che ci è riserbata, simbolo e stemma d'un circolo chiuso, di quattro intenditori a fondo perduto e di cinque dame malate di Valéry (che si tratti di 9 persone o di tutta la borghesia, è questione di cifre: la sostanza non cambia).

MARCELLO GALLIAN

CORSIVO N. 2

La poesia sta tutta o dalla parte del Paradiso o dalla parte dell'Inferno. In mezzo c'è il borghese, da cacciar via.

M. B.

ANTILETTERATURA

La letteratura non è mai stata popolare in Italia. Le è mancato quel flusso e riflusso di sangue che solo il contatto con le masse può dare. Anche per questo, coloro che la praticano sono, dal punto di vista del vivere intensamente, per non dire pericolosamente, di tanto inferiori a coloro che non vi si sono mai accostati. Commercio di protezione, unioni tra consanguinei. La nostra letteratura sta male.

I futuristi, con le parole in libertà, sono stati i primi a iniziare la reazione. Ma, messisi impetuosamente in cerca dell'idra, non hanno neppur supposto che potesse trattarsi di un bacillo. Ne hanno fatto quasi esclusivamente una questione di forma, mentre le questioni non sono che di sostanza.

L'antitossina della letteratura, più che nella vita, termine che tutto racchiude, va ricercata nell'azione. I confini tra questi due campi non sono assoluti, ma si sa che l'assoluto non esiste. L'azione, più lo spirito che la determina, è la regola per tutte le arti, in quanto che le arti, anche quando più creano e sembrano indipendenti, sono commento, e il commento non si regge se esso stesso non è carico del fatto che deve interpretare.

L'arte va dunque intesa come azione, che nell'atto di esprimersi si trasforma in commozione; pronta a rifare il cammino e a ritornare azione. La letteratura, che avrebbe dovuto essere la prima a capirlo, non se n'è resa conto che raramente. Le parole di D'Annunzio ai fanti del '99, prima della battaglia del giugno 1918 (bisogna forse esserci stato per capirle del tutto): «dovunque punterete il piede, la Patria bacerà l'impronta», erano già eroismo, che ancora non ha finito di generarne altro.

Il divario che oggi esiste tra letteratura e azione può essere valutato dalla misura del bisogno che una ha dell'altra. Il letterato non può fare a meno dell'uomo d'azione: non solo perchè ne è nutrito e protetto, ma persino per la sostanza delle sue rappresentazioni. I suoi libri sono pieni di figure d'ingegneri, d'uomini che volano, di costruttori d'ogni specie. Anche di serve e pagliacci. Costoro, invece, ignorano la letteratura d'oggi, o se la conoscono, ne diffidano. Come sempre avviene, la colpa non è tanto di chi abbandona, quanto di chi si lascia abbandonare.

Ciò è specialmente grave, dato che viviamo in un tempo in cui è necessario

tornare all'essenza della vita, alla sua elementarietà. Il che non vuole ancora dire imbarbarirsi, per quanto il mondo soffra di civiltà cresciuta male, e un po' d'imbarbarimento ne sarebbe il rimedio. Bisogna imparare novamente che il pane e l'acqua bastano per vivere. Lo sentì a suo tempo il nostro soldato; lo squadrista che moriva in uno scontro affermava col suo sacrificio la santità, il valore della vita. Son cose che la letteratura ha dimostrato di capire meno di tutti.

Uno scrittore, inutile dire non nostro, rimpiangeva poco fa d'aver cominciato troppo presto a guadagnare coi suoi libri, lasciandosi così distogliere dall'imparare una quantità di mestieri. Mestiere è parola che il letterato non ama, che fa paura a tanti papà prima che a tanti figli. Degradazione da evitare a qualunque costo, in favore di quella grasso-borghese che è la professione. Meglio di tutti resta però sempre l'impiego nell'amministrazione dello Stato (categoria A), che ha la stabilità delle Piramidi, l'aumento di stipendio a ogni quinquennio, il porto della pensione.

In questo modo la letteratura ha quasi insensibilmente adottato la mentalità e la pedanteria del professore (Carducci e Pascoli compresi), in contrasto a quella del bambino che neppur pensa se domani mangerà, e che non per tanto domani mangerà. La storia della affinità dello studio, della libertà d'indagine, delle vacanze, non è che una scusa verso se stessi per nascondere l'impotenza di far da sè, il terrore del buio, l'odio del giorno per giorno. Tanto è vero che quando lo scrittore finalmente si sveglia (Pirandello, Bontempelli), ripudia tutto, storia, cultura, soprastrutture, pronto a mettersi piuttosto a vender legacci da scarpe per la strada.

La riprova che la nostra letteratura è gravemente malata è che essa, a differenza specialmente della pittura, non è ancora riuscita a *sentire* il Fascismo. Ammettiamo (a malincuore) che ciò sia avvenuto perchè gli avvenimenti si sono seguiti gli uni agli altri troppo in fretta, perchè il rivoluzionamento è stato troppo profondo, perchè insomma è ancora troppo presto. Ma non sarebbe stato troppo presto per quella che fu la nostra guerra, vista dalle nostre trincee e retrovie. Doveva venire un romanziere del paese dei *cow-boys*, lo Hemingway, per raccontarla al mondo. E v'è ancora chi si stupisce che l'abbia raccontata a modo suo.

Altra riprova, il giornalismo. Il giornalismo sta alla letteratura un po' come il cinematografo sta al teatro. Per questo il giornalismo, non ostante esso sia di tanto più vicino all'azione, ha fatto cilecca in certi casi quasi quanto la letteratura. Eccettuata la parte dedicata alla politica, nella quale la Dio mercè non è più lecito scherzare, molti giornali sono ancora in tutto simili a quei sè-medesimi stampati in tempo di democrazia. Non da essi potrà lo storico di domani farsi un'idea di questo nostro fervore di rinnovamento, nè il popolo attingere quell'educazione di cui ora più che mai ha bisogno.

Più o meno lo stesso nel cinematografo. Mette conto di osservare che nelle arti in cui abbiamo una tradizione da eguagliare, questa tradizione ci pare insopportabile e diamo tutta la colpa a lei; dove invece tradizione non esiste, ci troviamo ancora più a disagio. Il cinematografo ha sostituito alle parole le immagini, ai simboli le forme. E fin qui potrebbe anche andare. Ma è arte di movimento, che si fa fuor di casa, manovrando uomini e macchine. Ed è qui dove la letteratura, vizio da camera, ci fredda. Il regista, colui che fonde in sè gli apporti di tutti gli altri, soggettisti, musicisti, macchinisti, artisti, e crea l'opera d'arte, dev'esser uomo d'azione, saper lavorare in maniche di camicia, non aver paura di sporcarsi le mani: ahimè, per una volta tanto non d'inchiostro! Il cinema è l'antiletteratura. Ecco perchè i giovani guardano sempre più da quella parte.

Tutti sanno ciò che sta accadendo alla Francia, paese in cui il bacillo della letteratura ha attaccato tutta la vita, e dove alle frontiere è stata messa a far guardia la gente di colore. Certi nostri scrittori faran bene a tener presente questo esempio, se non vogliono esser tagliati fuori dalla civiltà che si sta preparando. Della letteratura, com'è oggi praticata dai più in Italia, non si sente alcun bisogno, ed è ora che i letterati si mettano alla coda di coloro che han da raccontare qualche cosa perchè han *fatto* qualche cosa (oltre alle solite fornicazioni di seconda e terza mano, che non interessano più nessuno). I letterati sono per loro natura dei timidi, con predisposizione alla viltà. (Vederli quando si lanciano in polemica, cioè in lotta). Non di rado è questa loro timidezza o viltà, ciò che essi chiamano letteratura.

FRANCESCO MONOTTI

UN PROGRAMMA D'ARCHITETTURA

Esistono oggi in Italia diverse, forse troppe pubblicazioni di architettura. « Quadrante » occupandosi di architettura in modo esteso, spesso prevalentemente, non rischierà in nessun caso di diventare un « doppione ».

« L'eclettismo delle tendenze » caratterizza qualche rivista. « L'eclettismo nella tendenza » ne caratterizza altre (che vorrebbero essere più attuali). La « *tendenza nella tendenza* » sarà di « Quadrante » la caratteristica più certa.

Gli architetti che hanno preso parte alla fondazione di « Quadrante », questa nuova rivista hanno voluta perchè credono ancora alla necessità di un'azione e di una « linea », perchè — come ieri credevano al fronte unico anti-culturalista — credono oggi al chiarimento anti-confusionista e alle selezioni.

Ed è proprio oggi che appare soprattutto necessario definire l'atteggiamento che più urgentemente si impone:

1) Chiarimento della situazione architettonica attuale.

2) Messa a punto del confusionismo, in atto circa i termini « moderno », « razionale », « architettura 900 », e dei tentativi d'autentificazione delle opere-compromesso neoclassicheggianti o culturaliste. Non più soltanto: « *razionalismo contro accademia-passatismo* », ma anche, oggi soprattutto, « *razionalismo contro pseudo-razionalismo formalista* », selezione del gusto e della tendenza.

3) Collaborazione con gli elementi giovani più « sicuri » che lavorano oggi in Italia nell'ambito di una razionalità controllata e intransigente.

4) Affermazione della necessità di coesistenza — accanto al « fatto artistico » — del « fatto morale » (di una « coscienza morale », soprattutto) come elemento di misurazione nei confronti dell'individuo-artista.

5) Affermazione — in seno al razionalismo europeo — di una decisa tendenza italiana, lineare e intransigente, quale segnata nelle fondamentali polemiche del « gruppo 7 ».

6) Precisazione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di « classicismo » e di « mediterraneità » — intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore —, in contrasto col « nordismo », col « barocchismo » o coll'« arbitrio romantico » di una parte della nuova ar-

chitettura europea.

7) Opposizione alle tendenze straniere di compromesso, appoggio delle tendenze più integralmente razionaliste (Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe).

8) Esame obbiettivo dell'architettura europea e mondiale più attualmente interessante, prescindendo da sciovinismi falsi e da prevenzioni provincialistiche. Ripresa e sviluppo degli scambi e delle esportazioni intellettuali.

9) Presentazione dell'opera attualissima svolta dai Congressi internazionali per la realizzazione del problema architettonico contemporaneo (C.I.R.P.A.C.), e collaborazione agli stessi, mediante il contributo del rinnovato pensiero italiano agli studî e alle ricerche comuni.

ARCHITETTI: PIERO BOTTONI, MARIO CEREGHINI, LUIGI FIGINI, GUIDO FRETTE, ENRICO A. GRIFFINI, PIERO LINGERI, GINO POLLINI, GIAN LUIGI BANFI, LODOVICO B. DI BELGIOIOSO, ENRICO PERESSUTTI, ERNESTO N. ROGERS.

SIGNIFICATO ESTETICO DEL RAZIONALISMO

È noto come molti siano, in Italia, i pregiudizi che inceppano l'architettura, non ultimo quello della tradizione, che oppongano a ogni ricerca. È la storia degli ultimi trent'anni; durante i quali non è stato possibile presentare effettivamente delle idee, senza vedersene negata, con certezza, la realizzazione plastica.

È stato un periodo in cui quest'arte, essendole inibiti i suoi mezzi, si è chiusa in un mondo tutto immaginario. Ragioni contingenti hanno circondato l'architetto. Ne è nata una situazione altrettanto interessante quanto artificiale: per la quale egli si è trovato in condizioni simili a quelle di un compositore, cui non sia permesso di eseguire la sua musica. Situazione che è servita però, in alcuni casi, ad accentuare straordinariamente alcune facoltà dell'artista. Se ne è sviluppato in senso della personalità: che, per un'alterazione naturale di equilibrio, è diventato solipsismo. L'architetto, trovando la possibilità di impostare la sua opera solo nell'immaginazione, e abituato a dover considerare le immagini come oggetti, ha finito col ricercare soltanto in esse ogni condizione del suo lavoro. Enormemente libero, ha incontrato in questa libertà il maggiore ostacolo. Si è visto dinanzi un mondo infinitamente instabile, ingannevole, pieno di seduzioni illusorie. Se ne è lasciato trascinare, non misurando, per mancanza di riferimenti, il suo effettivo distacco dal reale.

Queste sono le condizioni che derivano dal prolungato divieto dei mezzi d'espressione. Quando si sia trovata l'energia che occorre per plasmare la materia; quando ci si senta già in grado di estendere mentalmente lo spazio quanto è reso necessario da un'estensione effettiva; allora la tensione dello spirito si trova in quel punto, in cui non può che raggiungere il reale.

È impossibile, d'altra parte, crearsi un altro scopo. Si supererà la necessità che ha ogni individuo di trovare intorno a sè il consenso. Ci si costringerà alla astrazione di considerare gli altri uomini come non esistenti. Il lavoro immaginario sarà condannato alla continua mancanza di un dato essenziale: la realtà.

La condizione dell'architetto è la più esposta, per la natura della sua arte, a siffatte crisi. Vi sono periodi in cui le condizioni sociali congiurano a sottrargli il suo mezzo. È perfettamente possibile che la sua vita scivoli sopra un piano di irrealtà, senza che questo possa presentare ai suoi occhi una qualsiasi fermata. Un impiego di energia in pura perdita, una dissipazione nel nulla. Dovrà scindere, in piena coscienza, la creazione in due tempi. La ricerca delle idee non sarà simultanea alla loro realizzazione. Nessuna conquista interiore potrà essere documentata. I volumi geometrici rimarranno sempre per lui allo stato di tendenze, partecipi della natura caotica del sentimento.

Il dualismo che si forma tra il momento puramente immaginativo e il momento della traduzione in pietra (non essendo possibile l'assorbimento di ogni precedente attività nel secondo termine) rimane aperto. L'artista sa che il suo lavoro è inutile. Per quanto sia grande la sua energia spirituale, troverà sempre, contro di sè, il pensiero di questa inutilità.

Non gli è facile d'altra parte il tentativo di superare gli ostacoli esterni. Il suo pensiero (il cui valore consiste appunto nella sua affermazione incondizionata), reso impotente alla sintesi degli elementi necessari (idee collettive, necessità naturali, peso, avvenimenti storici), vede questi dinanzi a sè in istato di disorganizzazione. Esso non è libero di fronte al suo contenuto. Le forme, le soluzioni altrui gli sono già imposte. Quella speciale viscosità per cui, negli ambienti sociali, i risultati di carattere collettivo tendono a permanere, si oppone, per periodi molto lunghi, ad ogni nuovo tentativo.

L'azione dei conservatori in arte è stata sempre socialmente potente. La mentalità giuridica sistematrice delle consuetudini, in forme cristallizzate, agisce per analogia sulle altre attività. Essa ha bisogno di elementi comuni, confacenti alla pratica. La pretesa di una facile intelligenza, che si acquista con l'uso, impone il mantenimento, quanto più a lungo possibile, delle forme passate. Ivi è il più ovvio terreno d'intesa. Ridotte al livello di simboli, le forme trasmesse divengono oggetto di scambi sempre più agevoli, di rotazioni sempre più perfette, che finiscono fatalmente per avvincere, con i loro tentacoli, il reale.

L'impiego di un'architettura passata è, in ogni caso, decorazione. È inevitabile che in qualche parte si manifestino scissure. Non sarà più possibile concepire l'edifizio nella sua realtà spaziale (come è necessario per una valutazione estetica) senza rendersi conto di profonde discontinuità. Così è nata, per esempio, l'idea della «facciata»: concetto squisitamente antiarchitettonico, di una concretezza dipendente da punti di vista particolari; mentre il valore dell'opera è solo intuibile in sede spaziale. In questo senso l'architettura coincide con la geometria. Il suo pieno valore è dunque al di fuori della singola visione. Come il significato della musica è rilevabile dalla successione delle varie parti nel tempo, quando questa, essendo superata, diventi *contemporaneità;* così l'opera architettonica è solo allora valutabile quando sia possibile costruire nello spirito la sua *estensione.*

Si era smarrita da un pezzo, o almeno, non si era da lungo tempo manifestata plasticamente questa idea totalitaria. Tutta la storia delle architetture moderne ne è stata nettamente fuori; tanto da potersi dire non far parte ormai, da secoli, le manifestazioni conosciute, se non di un campo diverso. Molte manifestazioni, pregevoli in sè, perdono ai nostri occhi il loro valore, appunto perchè non considerate nei loro giusti limiti. La loro natura scenografica e decorativa è malamente confusa con l'architettura: arte immensamente più complessa e implicante ben altrimenti il reale. La «facciata» non si distingue da una «scena»: cioè da una concezione ridotta della vita. Essa è il simbolo di una frammentarietà che a ogni costo bisogna superare.

Questa necessità è oggi, divenuta imperiosa. Si indovina la possibilità di conquistare allo spirito dei mezzi i quali, fino ad oggi, sono rimasti inoperosi. Mai, come oggi, si è presentata l'opportunità di sottoporre alla nostra iniziativa spazialità così vaste, masse così estese.

I blocchi compatti degli edifizi, irrigiditi dalle nervature, equivalgono all'energia potenziale delle loro fibre. Vi è la possibilità di grandi superfici liscie, la cui bellezza sarà nella rivelazione del loro scopo. Lastre, pilastri, correnti, liberamente intersecati, manifesteranno tutta la schiettezza dell'immaginazione geometrica. Si tornerà alla coscienza della *artificialità dell' architettura,* della sua sovrapposizione al reale.

Il problema dell'architettura si pone come problema di libertà. Tutto un mondo immaginario, limitato a se stesso, finirà col superare intorno a sè ogni vincolo. La attività dell'Io, bramosa di concretarsi, finirà col riportare vittoria sulle soluzioni passate. Solo nel superamento del dualismo tra utilità e bellezza, è possibile, oggi, intravedere il principio della nuova architettura.

GIUSEPPE PENSABENE

CONTRO L'INTELLIGENZA SEDENTARIA

Si ha, leggendo i giornali e sentendo crescere di intensità il coro delle voci ammirative del Fascismo costruttore, l'impressione che il mondo cerchi finalmente di uscire dalla gabbia di ferro in cui la crisi economica lo ha rinchiuso. Guardiamola bene in faccia questa crisi. Milioni di uomini mancano di pane e di vesti, mentre il cotone e il frumento rigurgitano nei magazzini e vengono bruciati per ristabilire, dicono graziosamente gli economisti, l'equilibrio sul mercato. Milioni di uomini non hanno lavoro, mentre i mezzi di lavoro e le possibilità di scambio sono, col progredire della scienza, centuplicati. Milioni di uomini sono senza denaro, mentre le casse dei banchieri rigurgitano d'oro, e gli stati danno la caccia ai barili del giallo metallo e li mandano in giro per il mondo, come si porterebbe in processione l'immagine del taumaturgo, *ad petendam serenitatem.* Tutto questo non è nè fatale, nè trascendentale, nè catastrofico: è semplicemente cretino. Il mondo è vittima della sua imbecillità.

Da cinquant'anni a questa parte, noi stiamo facendo un pessimo uso della nostra intelligenza e dei doni impareggiabili e delle conquiste scientifiche che l'intelligenza ci ha elargito. Per troppo tempo noi abbiamo adorato degli idoli. Noi abbiamo incensato i profittatori, i furbi, i ladri, e disprezzato i pensatori, quelli che guardano in là. Abbiamo confuso la volontà di dominare, di vincere, con la volontà di spogliare il prossimo. Abbiamo messo al sommo dei nostri desideri i pacchi delle banconote, gli stracci di carta, le gioie che si comperano e non quelle che si conquistano. Questa è stata ed è tuttora la crisi.

Del resto, che cosa è il Fascismo, in che cosa risiede la sua universalità, quale è il segreto del fascino che oggi Mussolini esercita sulle folle di tutto il mondo? Il vero fascismo è la tendenza a ridare forza ai valori spirituali, alla mente e al cuore. Il segreto di Mussolini è quello di affrontare il problema dell'assetto sociale non a base di denaro e di concorrenza e di profitti, ma a base di intelligenza, di volontà e di concordia.

Il sogno di Mussolini diventerà realtà, quando l'intelligenza si porrà tutta al suo servizio e cesserà dall'essere passiva e sedentaria.

Bisogna che gli intelligenti si muovano, agiscano, costituiscano veramente la corporazione viva e operante del pensiero. Bisogna che, anche materialmente, gli uomini di studio escano dal guscio e si sparpaglino per il mondo, a portare non soltanto l'idea, ma anche la forza di realizzazione. I missionari non hanno mai convertito nessuno coi messaggi e con le circolari, non hanno mai pensato a convocare i cannibali a congresso sulle più belle sponde di laghi tropicali. Sono andati, hanno operato di persona, hanno, occorrendo, pagato di persona.

Si può, direte, esportare l'intelligenza, oggi che tutte le barriere doganali sono chiuse? Si può, stiamone certi. L'intelligenza è e sarà sempre la merce più esportabile che esista; nulla vi è di più utile, di meno ingombrante e anche di meno caro, messo in moneta, dei cervelli. Bisogna naturalmente finirla coi piagnistei, con le dichiarazioni della nostra povertà, della nostra debolezza, della nostra inferiorità per *mancanza di materie prime.* Bisogna finire di adorare il carbone che esce dai pozzi e la nafta che sgorga dai tubi come gli apportatori della felicità, persuadersi che la materia veramente prima è la materia grigia del cervello. Bisogna porre brutalmente e orgogliosamente la questione su queste basi.

Comperiamo i minerali e le cose che ci mancano soltanto da chi compera la nostra intelligenza. L'Italia conosce già le strade del mondo e vi ha fatto anche le sue più recenti fortune. Ma quale abisso tra l'emigrante di ieri e quegli che dovrà essere l'emigrante di domani! L'emigrante di ieri portava in giro per il mondo le sue braccia, abbandonate dalla Patria, al servizio delle altrui cupidigie. Quello di domani porterà la sua mente libera chiara equilibrata, sarà sorretto e guidato da Roma, al servizio di un unico e grande ideale.

Le difficoltà da superare sono molte, ma per la massima parte sono dentro di noi. Al di là dei confini, le possibilità di collocamento, per dirla in linguaggio mercantile, sono infinite. Larghissimi orizzonti sono aperti alla tecnica, alla collaborazione, alla ricostruzione. Io ho avuto la sensazione dell'inesauribile campo di attività che si apre alle menti italiane risiedendo in Russia, ove la crisi, per quanto scoppiata in una forma più feroce e più atroce che altrove, non potrà risolversi che come si risolverà dappertutto, col prevalere dei valori spirituali e intellettuali.

Le difficoltà dentro di noi sono nella tendenza al quietismo, all'atteggiamento passivo, al comodo sedersi, da cui l'intelligenza italiana non è ancora riuscita a svincolarsi del tutto. Troppi seggioloni e troppe ciambelle di cuoio vi sono ancora in giro. Molte torri di avorio bisognerà infrangere, molte bastigliette bisognerà demolire.

Facciamolo, con fede e con volontà, e faremo la fortuna d'Italia.

GAETANO CIOCCA

CORSIVO N. 3

L'Italia, sola tra tutte le nazioni, ha capito fin dal marzo '19 che la guerra non era stata se non una battaglia, ch'essa non era una conclusione ma soltanto il punto di partenza della ricostruzione di Europa.

La coscienza di questa verità ha creato all'italiano d'oggi il privilegio d'essere il solo tra i popoli del mondo che non soffra di smarrimento morale.

L'Italia è la sola tra le nazioni che abbia veramente guadagnato qualche cosa di grande dalla guerra.

M. B.

ROME ET NOUS

Mon action en faveur d'un nouvel humanisme dans l'architecture et dans les arts plastiques a été fondée dès ses débuts sur la religion de la Romanité. Comme suite à la petite exposition de l'art de Rome que j'avais présentée dans une galerie privée (Paris, Juin 1930) et qui groupait, en dehors de quelques bustes d'Empereurs, des oeuvres provenant des provinces et des colonies romaines: des Gaules, de la Syrie, de l'Egypte et de l'Afrique du Nord, je publiais un numéro de « Formes » consacré à la *Reichskunst*, c'est-à-dire à l'art romain d'Empire. Ce numéro, auquel collaborèrent les plus grands romanistes français, anglais, allemands et italiens n'a eu aucun succès.

Je dois reconnaître qu'un grave malentendu me séparait de ceux qui m'accordèrent leur collaboration.

Madame Eugenia Strong, M. von Kaschnitz-Weinberg et M. Romanelli ont bien voulu admettre que notre position ne pouvait pas et ne devait pas être une position objective-scientifique et que notre devoir était de soustraire l'art romain à la tutelle des Instituts savants et des Académies. Les archéologues répugnent généralement à une attitude active et combattive. Ce sont des archivistes ou de purs historiens.

Dans mon esprit une manifestation d'art romain ou de culture romaine avait pour objet de déplacer le centre du goût contemporain. C'était une réaction, au sens physiologique du mot. En plaçant sous les yeux des artistes, des critiques, des marchands et des collectionneurs, des bustes romains et des médailles romaines, je croyais pouvoir détourner l'attention du public cultivé des arts sauvages et archaïques. J'estimais, à tort ou à raison, que Rome pouvait agir sur l'opinion comme un contre-poison. Cet effort de redressement du goût n'a pas été compris.

L'art romain reste la forme d'expression la plus impopulaire qui soit. Cette carence du public tient à des causes multiples.

L'art romain est une notion moderne. L'homme de la Renaissance parlait de l'art antique, sans faire de distinction entre Rome et la Grèce. Quand Winckelmann aborde l'étude de l'art romain, il témoigne à l'égard de cet art d'une incompréhension pour le moins surprenante. Ce restaurateur de la beauté antique juge Rome du point de vue d'Athènes. C'est dire qu'il la juge avec sévérité.

La découverte de la vie intérieure, l'avènement de la « conscience morale », la transgression de la beauté physique, la faculté de rendre par les jeux innombrables de la physionomie tout le registre des émotions humaines, qui sont les plus beaux titres de gloire à l'actif des peintres, des mosaïstes et des sculpteurs romains, ont été méconnus par les archéologues de l'ère néo-classique. Tout ce qui dans l'art romain dépasse les cadres du formalisme antique et constitue un apport original passait pour décadent. Si les archéologues faisaient table rase de la modernité de Rome, les artistes: Schadow, Thorwaldsen, Canova ne mettaient à profit que les aspects solennels et altiers de l'art augustéen. Aussi l'art romain est-il devenu bientôt aux yeux du grand public l'incarnation vivante d'un style cérémonieux à tendances officielles. Les poètes et les peintres romantiques voyaient dans l'art romain la première expression de cet académisme de mauvais aloi auquel ils s'attaquaient. Ils confondaient dans leur ressentiment David, le style Empire et les sculpteurs contemporains d'Auguste. Orienté vers le Nord et vers le Moyen-âge, le romantisme, ce nouveau panthéisme, ne pouvait accepter les normes et les canons de l'humanisme Romain.

Le « réalisme optique » introduit dans l'art contemporain par Courbet et ses suiveurs allemands: Hans Thoma, Leibl, Trübner, ne présentait aucune analogie avec le « réalisme magique » de l'art romain. Le divorce paraissait donc complet entre l'esprit nouveau et l'art de Rome.

Le mouvement vers le style qui s'est manifesté chez Ingres, chez les Nazaréens et chez les Préraphaëlites était lié, dans une très large mesure, à une renaissance des idées religieuses. Il procédait de la peinture gothique. L'esthétisme fin de siècle est fondé sur le culte de Florence. De Burkhardt à Bernard Berenson, en passant par le lyrique Pater, tous les critiques et tous les écrivains mettent l'accent sur la Ville qui vit naître Benozzo Gozzoli et Sandro Botticelli. Le culte exclusif de la grande Renaissance alterne avec le culte du Quattrocento. L'esprit décoratif et le maniérisme des primitifs toscans cadrent parfaitement avec les besoins du snobisme éclectique que professent les intellectuels. Le prestige de l'art grec résiste, tant bien que mal, à cette victorieuse poussée du médiévisme. Le philhellène, poète et philosophe, défend la « Belle Antique » comme on disait jadis. Traité en parent pauvre, l'art romain passe pour une forme bâtarde. D'autres raisons contribuent à le rendre haïssable.

Les premières tentatives en vue de réhabiliter l'art romain authentique ont été faites par les savants viennois Wickhof et Aloïs Riegl. Dans son célèbre ouvrage « Spätromische Kunst - Industrie », Riegl s'est efforcé de définir l'apport de l'art du Bas Empire qui anticipe sur l'art du Moyen Age et qui contient en germe les caractéristiques de la sculpture gothique. Les théories de Riegl ont été âprement discutées par son compatriote, Strzygowski.

Strzygowski ne nie pas, à proprement parler, l'apport de l'art de Rome. Il nie, par contre, que cet apport soit un phénomène spécifiquement romain. Il attribue le mystérieux passage d'un état dans un autre que réalise la « Décadence Romaine » à l'action conjuguée du Nord et de l'Orient qui détournent l'art latin de ses sources, qui le déromanisent.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, Strzygowski peut justement passer pour un initiateur. Dans le domaine de l'histoire tout court il a des devanciers. Depuis Montesquieu la plupart des historiens de Rome attribuent la désagrégation de la Romanité, non tant aux invasions barbares, qu'à la présence d'éléments allogènes dans le corps de l'Empire. On connait la rengaine! Il reste à savoir ce que vaut le raisonnement par ailleurs si spécieux du professeur Strzygowski qui ignore l'art étrusque, cet art romain avant la lettre.

Les hellénistes et les orientalistes décèlent dans les oeuvres d'art romaines à partir du IIIe siècle, plus particulièrement dans les oeuvres provinciales, les symptômes d'une « barbarisation » de la culture, du métier et du goût. Les uns le déplorent, les autres s'en réjouissent. Ceci dit-on est en droit de se demander quel sens faut-il donner au terme « barbare » envisagé dans ses applications à l'histoire de l'art.

Si on appelle barbare toute oeuvre anti-classique, toute oeuvre qui s'écarte des modèles helléniques, on est bien obligé d'admettre que l'art romain porte la « barbarie » à son plus haut période, avant même que l'Empire soit colonisé par les peuples germaniques!

Résumons.

Quand l'helléniste ne nie pas l'art romain, en tant qu'art national, le germaniste tend à l'assimiler aux manifestations d'un nouveau génie septentrional. L'archéologie et l'histoire de l'art se révèlent foncièrement incapables de sortir de cette tragique impasse. Faute d'idées

directrices les études romaines au 20e siècle tournent dans un cercle vicieux.

Des essais que j'ai publiés dans « Formes » (N. 8, 1930) je retiens le remarquable article de M. Romanelli sur les rapports entre l'art italien (l'art romain d'Italie) et l'art gallo-romain, l'art ibérique, l'art romain de Syrie, d'Egypte etc...

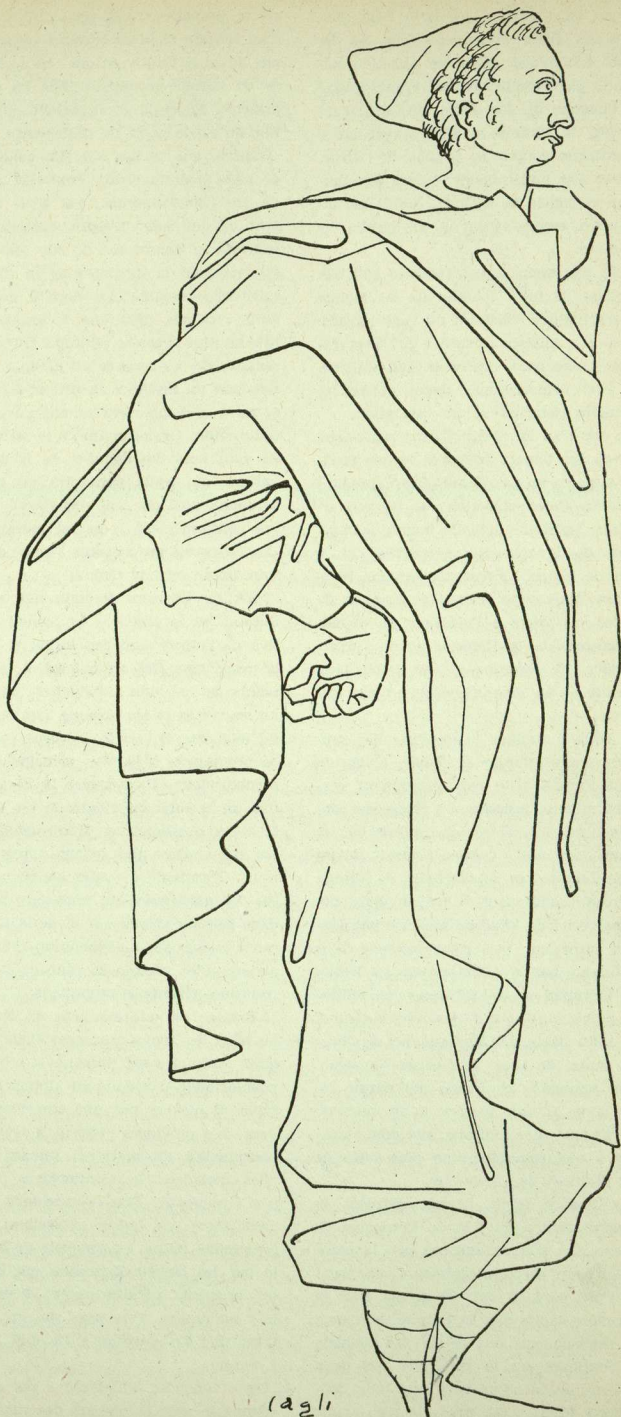
M. Romanelli est le seul écrivain qui ait compris la nature des rapports entre la métropole et les provinces lointaines de l'Empire des Césars. Ces rapports sont régis, dans l'art, aussi bien que dans la politique, par l'idée-force d'une conscience impériale. Les peuples appartenant à la grande communauté romaine, les peuples pétris par Rome développent leur personnalité dans le cadre d'une vaste fédération dont la Ville Eternelle demeure le coeur ardent.

L'art romain est donc un art de cadres qui fournit à chaque peuple un répertoire de formes et une grammaire plastique, mais qui respecte les caractères ethniques des idiomes et des dialectes locaux.

L'art romain, ne l'oublions point, est un art à double polarité. Il est moderne, individualiste, voire même subjectif, quand il aborde le problème du portrait, quand il traduit tous les états de l'âme, quand il engendre des visages réceptifs, nettement differenciés. Mais, par un autre côté, la statuaire romaine reste attachée à l'idéal antique de dignité humaine, et d'anthropocentrisme.

L'esprit de caste, l'esprit sénatorial, l'esprit conservateur qui a trouvé sa plus pure expression dans la frise célèbre de l'*Ara Pacis* subsiste, malgré certaines altérations, jusque dans l'art de Constantin le Grand.

Ce sont les marques visibles de cet état d'esprit qui valent à l'art romain, dans un monde avili par la démocratie, l'impopularité, dont nous avons parlé. Le démocrate moderne, le libéral, le révolutionnaire, le marxiste, le socialiste-chrétien, le protestant et le régionaliste, sans parler du « bon Européen », au mauvais sens du mot, c'est-à-dire du « pélerin de Genève », haïssent par delà les statues impériales, par delà les effigies hautaines de ceux qui furent les souverains du monde et ses éducateurs, un ordre moral, un idéal de vie et une ligne de conduite. L'Europe tout entière se dresse depuis cent ans contre l'*idée impériale,* celle de l'unité dans la diversité, celle d'une fédération dotée d'un centre de vie spirituelle et administrative, celle de la Paix Romaine. L'art Romain pâtit du discré-

dit où est tombée l'idée d'un Etat fort, dont les élites détiennent tous les leviers. L'héroïque effort de sélection accompli par l'Empire heurte l'égalitarisme de l'homme du 20e siècle. Par delà l'art romain le Professeur Strzygowski lance l'anathème contre le primat de Rome, contre son impérialisme, contre son prestige et contre sa légende, contre ses disciplines, contre l'idéal de vie qu'elle représente.

C'est aux archéologues fascistes qu'il appartient de faire comprendre au monde et d'actualiser l'histoire de l'art romain. C'est aux sources romaines que l'art fasciste, réagissant contre le matérialisme de l'art démocratique, devra puiser les premiers éléments de son ispiration.

Je vois d'ici M. Marinetti me répondant sur un ton impérieux que le régime fasciste s'oppose au passéisme et qu'il prépare l'avenir. Cette objection est de peu de valeur. La Rome actuelle liquide la mystique du progrès. Rome incarne l'unité dans le temps. Le fascisme est une révolution. Mais cette révolution s'oppose de toutes ses forces à l'idéologie du révolutionnisme, de la Réforme et de l'esprit critique. Le fascisme est un retour aux sources et un magnifique retour sur soimême.

Il reste à étudier la question des rapports entre l'Europe et Rome. L'idée de l'anti-Europe telle que l'expriment certains milieux fascistes est grosse de conséquences. Je crois avoir compris que le mouvement anti-européen reposait sur un malentendu. Les intellectuels de l'Italie nouvelle confondent à plaisir deux notions: celle de l'Europe modelée par l'esprit luthérien, par l' Encyclopédie, par Rousseau, par la « Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen », et l'Europe, patrie spirituelle d'Alexandre le Grand, de Jules César, de Charlemagne, de Charles Quint, de Louis XIV et de Napoléon. Une semblable confusion me paraît regrettable. L'Italie fasciste a un message. Au lieu de nier l'Europe, elle doit l'amener à une compréhension plus juste de ses droits et de ses devoirs.

La France fêtait l'année dernière le cinquantenaire de l' Ecole Française de Rome. Les orateurs qui ont pris la parole au cours de cette cérémonie exaltèrent la Ville, dont ils ont dit qu'elle était la première capitale de la latinité. Ministres et académiciens ont débité des couplets emphatiques sur la fraternité des deux nations latines. Que vaut une telle définition? Rome n'est pas, elle n'a jamais été le simple chef-lieu d'une République, d'un Empire ou d'un Royame latins. Rome, qu'on le veuille ou non, est la matrice du monde occidental. Elle en est le principe d'énergie et la moelle épinière. Elle en est le point de ralliement.

Souffrez que je me cite. En conclusion de mon modeste essai: *Profits et Pertes de l'art contemporain,* j'ai écrit à peu près ce qui suit: L'esprit européen retrouvera la conscience de son apostolat, s'il reconnaît la légitimité de sa filiation spirituelle romaine. La Société des Nations met sur pied une Internationale. Elle ne peut procréer l'Europe. L'Occident renaîtra de ses cendres s'il accepte et s'il fait sien un mythe à la faveur duquel il agira et se comportera comme un groupe consanguin. Or, ce mythe, il le cherchera en vain hors des données de la culture antique qui seule permettra au monde européen, quel que soit son statut, de vivre conformément à sa loi morale.

La Grèce est un souvenir ou une aspiration. Rome est une réalité.

L'art de l'Empire Romain qui est un Surétat est la première expression collective de l'esprit européen formé et fécondé par Rome. Cet art qui est, à tous les points de vue, une anticipation, porte en lui les vertus et les vices de l'art occidental moderne. Il sacrifie le corps, principe de proportion, à la tête, principe de vie psychologique. Il découvre le regard. Il fixe un instant du visage. Il est relatif. Il est impressionniste. Il s'intéresse aux cas particuliers plus qu'aux types généraux. Il s'adapte à toutes les circonstances. La persistance du répertoire romain dans l'art du Moyen âge et de la Renaissance ne signifie nullement un retour en arrière. Elle prouve la continuité d'une tradition vivante et organique.

L'Empire est une synthèse du Nord et du Midi, des temps modernes et de l'antiquité. L'Empire est tolérant. Il offre aux peuples qu'il a conquis un alphabet plastique. Il n'opère pas une transfusion de sang. Les provinces utilisent à leurs fins personnelles un matériau romain. Mais elles modifient la terminologie fournie par l' occupant. Elles s' expriment librement dans des cadres extensibles de la grammaire latine. La conquête de la Gaule par les légions Romaines qui étaient les premiers « Kulturträger » n' est pas une main-mise d'un pays sur un autre. C'est une « pénétration » (le mot est de Lyautey).

Cette conquête, sanglante à ses débuts, comme le sont la plupart des conquêtes, aboutit à un mariage d'amour, dont témoignen les monuments romains qui s'échelonnent sur la route qui mène des bords du Rhin à Nîmes et à Orange.

Voilà pourquoi l'art de l'Empire Romain est la seule base solide de l'art européen. Voilà pourquoi cet art actif et dynamique qui joint au sentiment du style et du « grand goût » une conscience dramatique, peut engendrer un nouvel humanisme en doublant victorieusement le cap du faux-classicisme et de l'académisme.

Faites connaître l'art romain. Faites-le apprécier par l'élite. Faites-le aimer par les masses populaires. Faites-en comprendre la portée nationale et internationale. Faites en l'emblème de la culture plastique de la jeune Italie. J'en appelle à votre conscience fasciste, à votre conscience romaine et impériale.

WALDEMAR GEORGE

ESORTAZIONE A IMITARE I FRANCESI

Osserva il Leopardi nello *Zibaldone* che i francesi assai spesso tendono all'esagerazione, quando dicono: « non ho mai veduto una cosa più bella di questa, non ho mai mangiato un frutto più buono », etc. Alfredo Panzini nella sua simpatica guida alla grammatica italiana, uscita di recente, soggiunge: « La lingua francese comporta esagerazioni che non stanno niente bene in italiano. Certa prosa francese risente un ondeggiar di pennacchi, un tintinnar di sproni che contrasta con la nostra naturalezza e nobiltà. Un francese dirà che *adora* le fragole: noi diremo che *ci piacciono,* che *siamo ghiotti* delle fragole. Dirà *terribile, abbominevole, orrore!* di cose molto più miti. Dirà *perdóno* dove noi diciamo *scusa* ». E, soggiungo io, il francese manca del superlativo relativo, desinente in *issimo,* salvo la eccezione *richissime* che è italiana. In francese non si può dire che *très beau* o pure *le plus beau;* il primo accoglie tutte le sfumature di valore, il secondo non ne accoglie nessuna; il primo è a mala pena un'intensificazione, il secondo è assoluto.

Non so se questa sia una conseguenza o una causa del modo francese di giudicare. Certo si è che questa amplificazione verbale ha molto giovato alla imperativa propaganda delle cose loro. Hanno essi una scorta cospicua di aggettivi reclamistici come *admirable, ravissant, épatant, formidable, délicieux,* etc. di cui si servo-

no con abbondanza, ma senza una corretta disciplina che li disponga gerarchicamente fra il *très beau* ed il *le plus beau*. Oltre di che usano un tono, nell'affermazione delle cose loro, che sembra non ammetta replica e che è sempre superlativo assoluto perchè non consente possibilità di confronti nè di riserve.

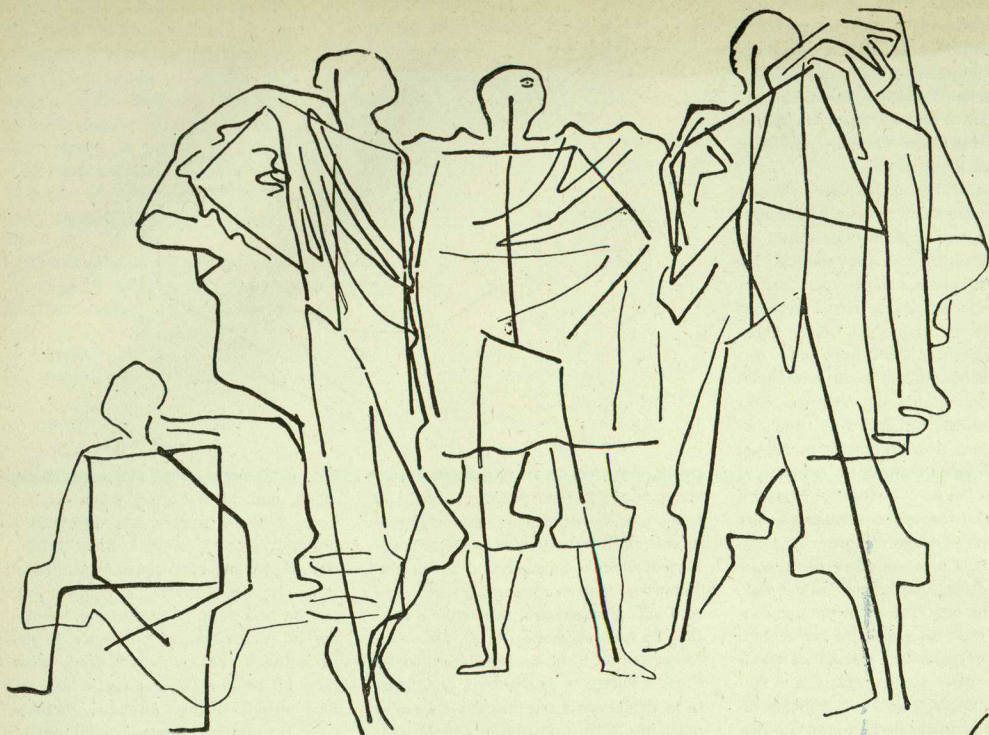
Di più essi ritengono che ogni giudizio su qualunque cosa deva esser commisurato alla maggiore o minore conformità della cosa giudicata, con la corrispondente cosa francese, presa sempre, forse per la ragione detta più sopra, come archetipo indiscutibile. Il palazzo dei Dogi a Venezia o il Vaticano a Roma sono più o meno lodevoli quanto più o meno rassomigliano o sono in qualche modo comparabili a Versailles. Un pittore italiano moderno è più o meno pregevole in quanto riveli più o meno l'influsso di Renoir o di Matisse, di Degas e di Gauguin. La loro democrazia è ragguaglio permanente per ogni sistema politico, compreso il Fascismo (vedi una mia recensione di *La crise de la démocratie contemporaine* del Barthélemy). In una città di occupazione interalleata dopo la guerra, fu organizzato un concorso ippico tra ufficiali di cavalleria delle varie nazioni: gl'italiani vincevano ed allora il generale francese direttore del concorso li escluse perchè non montavano secondo le norme della scuola di Saint Cyr. Ma poi si fecero riammettere. E' interessante a questo proposito leggere quanto dice il Goldoni nelle sue memorie su le cantanti francesi che avevano voluto emanciparsi dalla scuola italiana e che strillavano come anitre.

Quando proprio non ce la fanno a inquadrare le cose altrui in tali loro schemi, allora si servono di vari trucchi che è opportuno sapere. L'uno è quello dell'omissione, a volte prodotta da mancanza di conoscenza di ciò che non è francese, a volte compiuta per animo deliberato: vedi i giornali francesi quanto ai giochi olimpici di Los Angeles. Altro trucco è quello di svalutare quel che non sanno fare: esempio, in una cronaca di grammofoni d'un settimanale letterario parigino si legge: «*Le bel canto continue à sévir sur nos disques*». A volte si tratta di falsi: il giro automobilistico di Francia fu vinto al primo, secondo e terzo posto dall'«Alfa Romeo» e un giornale francese annunziò su sei colonne che Caracciola aveva vinto il giro di Francia su pneumatici Dunlop.

Ma i trucchi più seri e pericolosi son quelli che vogliamo ritenere meno consapevoli. Per esempio, in uno studio su Tiziano, buttar là come per caso il nome di Corot (che in realtà non è che un pittore di calendari) o in uno sul Cellini nominare Houdon o Falguières, o in un'enumerazione di poeti mettere assieme Omero, Dante Shakespeare, Lamartine e Goethe. Ho letto l'annuncio di un libro intitolato *Solitudes* che ha per sottotitolo *De Vinci à Valéry et de Goethe a Gide*: certo la strada per i due trapassi dev'essere lunghetta. Altro frontispizio: *L'école française de violon de Lulli a Viotti* che erano Italiani tutti e due. Tutte cose che ho viste con i miei occhi, così come ho con le mie orecchie udito una signorina francese dirmi che non poteva soffrire Raffaello (*m'agace, il m'énerve, il m'embête etc.*) e poco dopo affermarmi con voce commossa che quando vede un quadro di Manet vorrebbe inginocchiarglisi davanti. La stessa, mentre io parlavo di Verdi, mi chiese: «Voi siete dunque ancora uno di quelli che prendono sul serio Verdi?». Così pure, un artista francese m'affermò con tutta la sua più convinta sicurezza che il più grande scultore che sia mai esistito è Rodin: al che obiettandogli io il nome del Buonarroti, esclamò: «Ma Michelangelo è proclamato tale solo dagl'italiani, mentre Rodin il mondo intiero lo porta!». V'è infine il tentativo di accaparramento, quale è quello che si legge nel libro, d'altra parte simpatico, dello Schreiber, *Rome après Moscou,* ove a pag. 93, dopo aver parlato a proposito di Fascismo, di Sorel, di Bergson e di Proudhon, dice: «Sono dunque questi tre pensatori francesi che si trovano in fatto all'origine della dottrina fascista».

È sempre *La Gaule conquise par les Gaulois,* di George Roux, più volte citato.

Però, non c'è che dire, sanno scrivere bene, si fanno leggere, son divertenti e profondi, arguti e spigliati, sanno trattare con grazia e chiarezza qualunque argomento, hanno una lingua che si presta a ogni facilità e a ogni raffinatezza, e possono per ciò vender bene la loro merce. E' giusto criticarli, tanto più che la breve scorsa fatta più sopra a traverso vari esempi dei loro metodi, quanto all'Italia, potrebbe esser ripetuta anche per le altre nazioni, ma sarebbe anche l'ora di imitarli. Poichè disgraziatamente, per tutto il secolo concluso con la Marcia di Roma, tutta l'Italia ha ciecamente creduto in quelle imposizioni e come ha supinamente accettato il germanesimo delle scienze, si è servilmente assoggettata al francesismo delle arti, sino ad esser la prima a svalutare il suo patrimonio tradizionale e i suoi titoli di nobiltà quanto alla storia, specialmente antica, per tirannide teutonica, e quanto alla letteratura ed alle arti del secolo XVIII in poi, per snobistica passività di fronte all'importazione francese.

Ora bisognerebbe prima di tutto imitarli nella benevolenza che essi dimostrano per coloro che lavorano. Da noi, da Jacopone messo in gabbia e da Dante mandato in esilio, in poi, sono assai rari gli artisti che abbiano avuto fortuna, ma sino alla morte son stati perseguitati da invidie, diffidenze, avversioni, lotte asperrime. Ciò dovrebbe farci pensare che a traverso tali martellamenti i nostri artisti, scrittori, pittori, musicisti, siano tutti genî. Invece anche dopo morti sentiamo il bisogno di screditarli. In Francia chiunque fa la più piccola cosa, tutti lo aiutano, lo spingono, gli fanno la fama, lo

onorano, a cominciare dai loro re, lo impongono all'estero. In Italia appena uno comincia tutti si mettono d'accordo per fargli la forca. Là invece appena uno sa starnutare in *i* invece che in *u,* diventa un genere di esportazione e tirano in ballo Leonardo e Washington.

Ma c'è altro da dire. Ed è che sarebbe l'ora di rivalutare il nostro ottocento. Siamo del novecento, dobbiamo creare l'arte del nostro tempo e non restar fissi su posizioni che devono avere solo un valore storico e di ragguaglio; non vogliamo rinnegar l'ottocento, ma guarirne, non screditarlo, ma dargli il suo posto, non cancellarlo, ma renderlo museo, antologia, storia dell'arte, patrimonio nobilissimo del passato. Appunto per questo credo sia giunto il momento di rivedere l'ottocento e cominciare anche noi ad affermare con assoluta sicurezza che Fontanesi può valere Corot, Appiani Ingres, Medardo Rosso Rodin e via discorrendo.

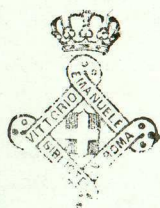
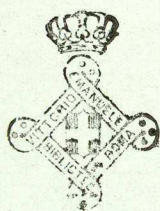
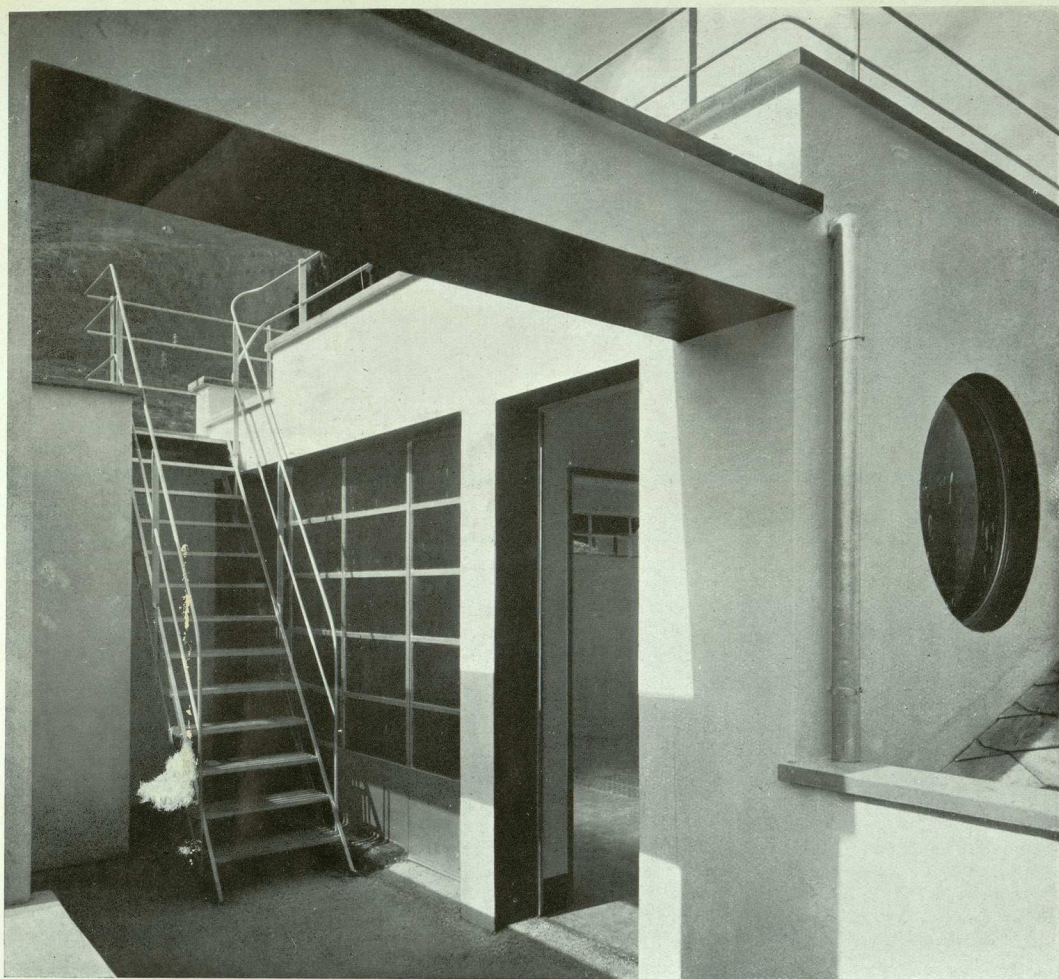
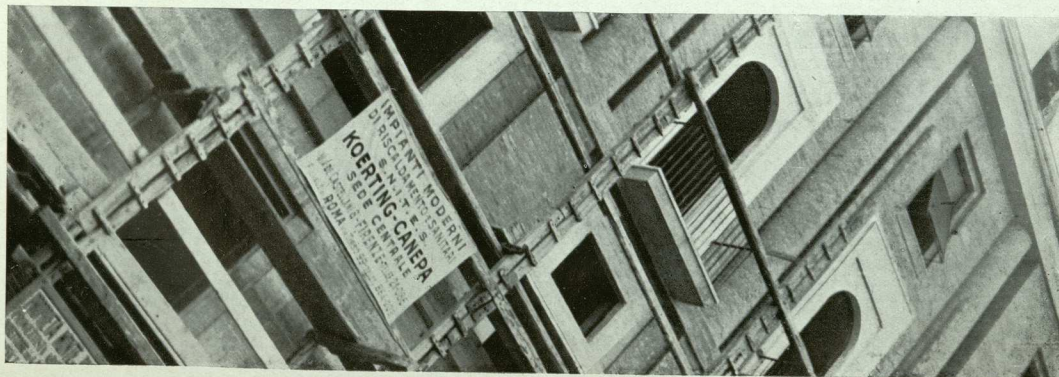
Quanto alla musica credo che si tratti di cosa assai facile, perchè la storia mondiale della musica sarebbe la stessa, se non esistesse la musica francese (eccezion fatta per Bizet).

In letteratura invece la via è più lunga. Però io ho provato, per mio esercizio privato, a cominciar certe traduzioni in francese dell'*Incantesimo* del Prati, della *Conchiglia fossile* dello Zanella, del *Monte Circello* dell'Aleardi: credo che vengano fuori dei capolavori che superano di gran lunga Victor Hugo, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle e altri. Bisognerebbe provare a far fare quelle traduzioni da un poeta francese e cominciare a mandarle intanto così anche noi per il mondo. La letteratura francese non ha un grande romanzo nazionale come *Le confessioni di un ottuagenario* che si mangia cinquanta volte quel polpettone insopportabile che si chiama *I Miserabili,* e se non possiede un Dumas, ha i suoi romanzi storici che valgono al meno quanto Sue e forse di più. Non abbiamo il loro teatro, ma essi non hanno il nostro melodramma, genere in cui salvo che con la *Dannazione, Carmen, Faust* e un po' di Massenet, non esistono nel secolo. D'altra parte chi di noi abbia letto in francese la Vita Nuova, il Leopardi, il Carducci, si [illegible] come liberato dalla sollecitudine storica, stilistica, linguistica, e vi trova pregi e attrattive insospettate.

L'arte contemporanea italiana, come tutta la nostra vita, ha un suo carattere di giovinezza e di liberazione, perchè è riflesso dal tempo in cui vive, e vuol dimostrare per ciò d'essersi emancipata da ogni dialettica artistica e di voler fare da sè. Bisogna procedere su questa via, con la sensibilità allo scoperto. Fino ad ora ogni artista doveva esser giudicato a seconda della sua maggiore o minore dipendenza da un quadro storico artistico prevalentemente parigino o tutto al più monacense. Al parigino ed al monacense bisogna scappargli di mano in modo che quando sente una musica, vede un quadro o una statua, legge un libro, nostri, non possa classificarci in nessuna delle sue categorie. Il Fascismo ha già fatto questo quanto alla politica: bisogna compiere altro e tanto nella coltura e nell'arte. Solo allora si potrà parlare esattamente di arte del tempo di Mussolini.

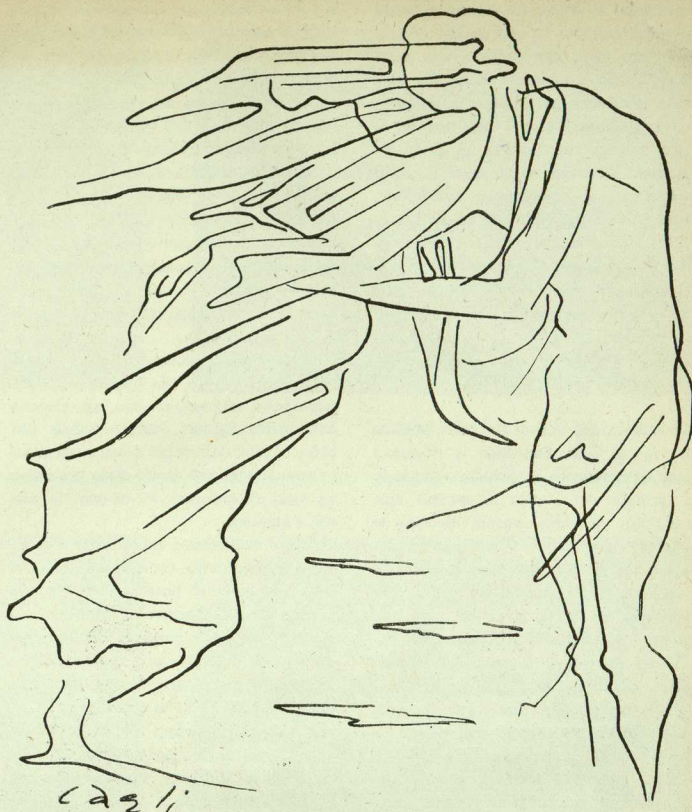
EMILIO BODRERO

1920 - Funerale di un fascista adolescente (Lago di Bracciano)

1933 - XI - Adunata di popolo a un discorso di Mussolini (Milano)

Mies Van der Rohe - Particolare d'una casa d'abitazione

Pietro Lingeri - Villa a Tremezzo (particolare)

Archi e colonne (Marcello Piacentini - Nuova casa del Monte dei Paschi in Roma)

(P A N O R A M I) A M E R I C A

Il giudizio corrente sulla crisi americana è errato perchè parte dal presupposto che la prosperità antecedente la crisi fosse un preordinato benessere di civili, mentre fu una cuccagna improvvisa di barbari. Chi va oggi in America per la prima volta non capisce nulla di ciò che ha sotto gli occhi. Le opere e le abitudini della prosperità continuano e progrediscono a fianco del pauroso crollo quotidiano di sempre nuovi istituti, società, individui. Nel 1928 gli Stati Uniti sembravano un paese invaso da una immane orda di tartari che venissero scoprendo ogni giorno un bottino apparentemente senza fondo. Ogni droghiere, ogni barbiere, ogni operaio era un piccolo Gengis Kan, giunto di colpo in possesso di tesori, ma memore soltanto di deserto, povertà, rozzezza. Grandi i mezzi finanziari, limitatissima ancora la capacità di sfruttarli. Adulti gli organi, bambino il desiderio. Si pensi allo stile di O. Henry, prezioso senza tradizione, sproporzionatamente complicato per la elementare psicologia dei personaggi.

In Europa, come in qualunque paese civile, si *compra* quando si ha bisogno di comprare e cioè quando un dato *articolo* è necessario o per lo meno piacevole. In America prima della crisi e se hanno un po' di denaro anche adesso, le donne escono di casa affermando di andare *shopping* (far compere) così come da noi si direbbe: vado a prendere una boccata di aria. Per questo in America c'è un numero di negozi molto maggiore del necessario. Le vetrine sono zeppe di oggetti che non hanno utilità alcuna nè danno alcun piacere. Il cittadino americano non ha nessuna idea di scelta, nessun senso del rapporto di un oggetto col proprio gusto individuale. Compra delle scatole di farinacei preparati, dei fasci di gomme da succhiare, delle mele insipide e stampigliate, non perchè questi cibi gli piacciano, ma perchè il proprio desiderio è vacante e le innumerevoli pubblicità che i suoi occhi annoiati incontrano ogni passo hanno finito per creare in lui uno pseudo-gusto verso quei farinacei, quelle mele, quelle gomme. Le sigarette più note e più fumate sono di gran lunga le peggiori, le più insipide, le più malsane del mercato. Inutile dire che accade lo stesso nel campo della cultura, coi libri, con la musica, ecc. Mancando il senso della qualità, si sopperisce con la mania della quantità. Per sfuggire alla noia, al vuoto interno, si corre, si guarda, si compra, si legge, si mangia senza tregua. Nulla soddisfa mai. La folla delle grandi città sembra muoversi posseduta da un affanno generale e misterioso. Si sente nell'aria, nella gloria gigantesca di un edificio e nel catastrofico squallore di una via attigua, un richiamo continuo alla vita o alla morte, una tragica speranza di andare di lì a pochi minuti in fondo alle cose. E nelle città di provincia, i quartieri di residenza, le sterminate silenziose sequele di identici villini, circondati da identiche aiuole e divisi da identiche vie asfaltate dove mai si vede un uomo a piedi ma solo automobili, rivelano lo stesso tedio, la stessa inconscia disperazione. In quasi tutti gli scrittori americani, da Poe a Hemingway, si sente qualche cosa di campato in aria. La noia. E per ribellione alla noia nacque, come un lusso, come un eccesso di più, il gangsterismo.

Inutile mettere in ballo la necessità. Un uomo della intelligenza, della abilità politica e del sangue freddo di Al Capone poteva primeggiare in qualunque altro mestiere, poteva, se voleva, diventare Presidente. Praticamente parlando gli sarebbe convenuto. Ma pensò, e a ragione, che sarebbe stato molto noioso. Non sarà questo il caso di tutti coloro che si fecero gangsters prima del 1929; ma bisogna tener conto dei molti milioni di gangsters dilettanti che costituiscono la grande maggioranza del popolo americano. I gangsters non sarebbero certo diventati così potenti e così numerosi senza l'interesse, l'amore e vorrei dire l'invidia che destarono nella massa dei loro concittadini, meno coraggiosi ma egualmente annoiati. Più o meno consciamente i giornali americani hanno visto e

continuano a vedere nel gangster l'eroe. E hanno ragione. Mi si risparmi di provarlo con fatti, che sarebbe una relazione troppo nostalgica anche per me. Basta comprare un quotidiano americano di qualunque giorno per trovare in prima pagina titoli tragici ed eroici sui gangsters. Poco più di un mese fa, sotto la fotografia di Bob Zweick, tutto pieno di cerotti (la polizia riuscì ad arrestarlo soltanto dopo estrema lotta e avendogli inferto quattordici ferite) si legge: *Ai chirurghi sbalorditi venuti per estrargli due proiettili dal palato, Bob affermando di fregarsene e di non voler essere narcotizzato sostiene la straziante operazione sveglio sorridente.*

Lo storico americano Gaudens Megaro dice che la crisi, limitando la ricchezza a un certo numero di cittadini, comincia a formare nel popolo americano una gradazione di classi sociali, secondo le possibilità finanziarie di ciascuna. A poco a poco, col controllo del bisogno, sorgerebbe così il senso della qualità, la differenza dei gusti, la civiltà insomma. Forse il Megaro la vede lunga. Ma per ora la crisi non ha cambiato l'anima americana. Se nel 1928 i Gengis Kan erano 99% dei cittadini americani, ora sono solo 60%. Ma gli altri 40, mal ridotti come sono, invece di industriarsi per cavarsela, invece di tirare a campà, ricorrono sempre agli estremi rimedi, rimanendo tartari come prima del 1929. Ho saputo di un padre di famiglia con cinque figli, disoccupato da due anni, che ha rifiutato un posto perchè doveva lavorare anche la domenica, preferendo così continuare a fare la fame e forse un giorno non lontano affidare le proprie sorti a una buona rivoltella piuttosto che rinunziare a uno dei lussuosi barbari pregiudizi della sua razza.

Anche adesso, il delitto in America è più istinto lussuoso e vizio poetico che non effetto della crisi e della disoccupazione. Con la crisi si è sviluppata in America la delinquenza spicciola. Uno, due, tre uomini che, revolver alla mano, assaltano e derubano passanti, latterie notturne, piccole banche della periferia, quello che capita. Non si tratta di bande organizzate, ma di un lavoro molto più rischioso di quello dei gangsters. Per pochi dollari si ha appena il 50% delle probabilità di non essere accoppati. Ogni giorno la sola New York registra almeno una dozzina di questi assalti e molti con vittime. Sono dei pazzi. Incapaci di adattarsi a nuove condizioni, piuttosto che arrangiarsi a lustrar scarpe o a vender mele e castagne per la via, si permettono il lusso furibondo di uccidere un paio di poliziotti, anche se sanno che nel caso poco probabile di una lieta fine ci guadagneranno tutt'al più una quarantina di dollari e cioè tre o quattro bottiglie di whisky e un paio di ragazze. Ralph Marshall Florence, di cui voglio qui ricordare il nome gentile, la notte del 13 dicembre 1932 per la prima volta in sua vita tenne in mano un revolver e, sorpreso in una aggressione, uccise al primo colpo il capo pattuglia George L. Gerhard.

Florence aveva diciassette anni. Vorrei poter pubblicare la sua fotografia, allora forse tutti capirebbero. Era un giovane dall'aspetto distinto, educato, buono. Era bello, biondo, dall'occhio dolce, dalla fronte serena. Non può essere stato il bisogno nè bassa delinquenza. Fu la noia, la pazzia, l'America.

Il fatto di Florence veniva dopo una serie particolarmente cruenta di simili assalti, nel corso di pochi giorni. Perduta la pazienza, Commissioner Mulroney (il questore di New York, si direbbe noi) diede ordine ai poliziotti, quando si trovassero in una aggressione a mano armata (hold-up), di sparare per primi. Ma il domani, davanti alla sede centrale della polizia e cioè davanti all'ufficio dello stesso Mulroney, in una automobile rubata fu trovato il corpo di una spia della polizia, racchiuso entro un sacco. Da giorni tutti i poliziotti avevano in tasca il numero della licenza di quell'automobile. Ma per ore e ore nessuno, di migliaia che vi passarono innanzi, se ne accorse. Finchè uno che bighellonava notò qualcosa di rosso, come un filo scarlatto, alla bocca del sacco. Si accostò e vide che era sangue.

I giornali di New York recarono in prima pagina titoli come i seguenti: *La risposta all'ordine di Mulroney. Una sfida alla polizia. 5000 poliziotti passano davanti alla spia cadavere senza avvedersene.*

Tali raffinatezze, e ogni giorno ne accadono, non lasciano più dubbi sul carattere della delinquenza americana. Si tratta di un prodotto della noia; di una delinquenza lussuosa, artistica e perciò tanto più terribile; di roba che se tornasse in vita il vecchio De Quincey e gettasse uno sguardo sull'ultimo giornalucolo di Chicago, impallidirebbe di vergogna e di ammirazione.

MARIO SOLDATI

CORSIVO N. 4

Anche le leggi di estetica e di poesia si trovano guardandosi attorno e non lucubrando sull'astratto.

Ecco qui due costruzioni fatte sull'identico «materiale». Il materiale è la storia d'Italia dalla fondazione del «Popolo d'Italia» in poi.

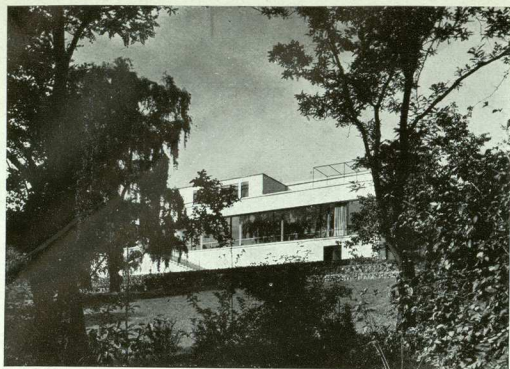
Tutto questo materiale — senza un ritocco, senza una deformazione — è messo in costruzione nella Mostra della Rivoluzione Fascista. E si esce dalla Mostra della Rivoluzione come da un mito. Tutta questione di «montaggio»? Altri potrebbe dire «di stile»? Altri vorrebbe dire «di tecnica»? Noi diciamo: di poesia, cioè di passione. La passione è, che ha fatto di questa Mostra — senza bisogno di una deformazione, di un ritocco — qualcosa che ci lascia stupefatti e turbati e mossi e accesi come alla lettura della più maravigliosa leggenda.

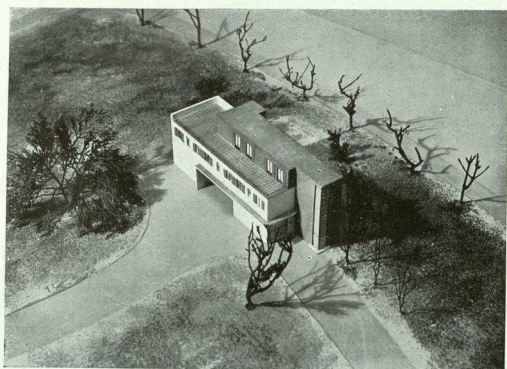
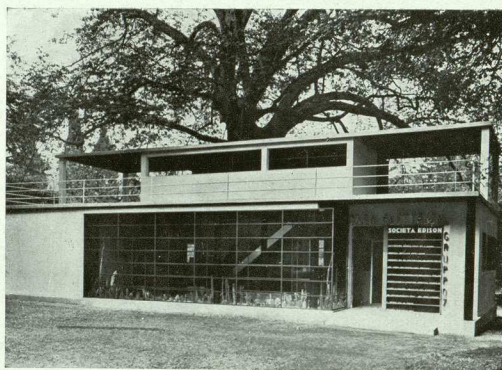
C'è la tentazione di dire che non poteva accadere altrimenti, data la grandezza del «materiale».

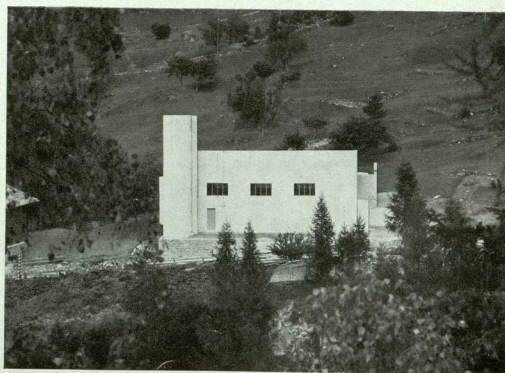
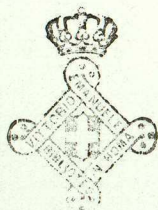
Ma non è vero. Ecco l'identico materiale — storia d'Italia dalla fondazione del «Popolo d'Italia» alla fondazione di Littoria — serve a mettere insieme il film di Forzano. E ne usciamo vuoti e desolati. Questione di mancata tecnica? Noi diciamo, di mancata poesia, cioè passione.

Ecco tutto. L'arte non è solamente «il materiale», visto che quel materiale medesimo che nella Mostra della Rivoluzione ci si è mostrato maraviglioso, assistendo al film dobbiamo risvegliarcelo in noi a occhi chiusi per risentirne la maraviglia. Quanto a coloro che, arretrati di trent'anni, dicono ancora «l'arte è deformazione dei dati di fatto», no; visto che nella Mostra il dato di fatto ce l'hanno offerto puro, e l'arte cioè la commozione è raggiunta in pieno.

L'arte è qualche cosa, che in un attimo solo e unico è insieme materia e stile e passione. La poesia è la passione che per vie indimostrabili ci rivela la realtà a noi più familiare, come il più mitico poema.

M. B.

Mies Van der Rohe - Casa Tugendhat a Brno

Le Corbusier - Casa Savoye a Paissy

Bottoni e Griffini - Casa operaia alla V Triennale

Figini e Pollini (interni Frette e Libera) - Casa Elettrica, Monza

Mies Van der Rohe - Casa Tugendhat a Brno

Alberto Sartoris - Chiesa a Lourtier

AVVENIRE DEL FUNZIONALISMO

Quattro grandi espressioni vitali, nella civiltà europea, si sono poste sotto l'egida del modernismo europeo, per definire le caratteristiche salienti dell'epoca nostra. Oggi, vi è l'uomo secondo lo spirito, l'uomo secondo il corpo, l'uomo secondo la tecnica e l'uomo secondo l'arte. Secondo lo spirito, l'uomo c'interessa dal solo punto di vista cerebrale che è già (lo riconosciamo volentieri) di per sè stesso una conquista umana della materia compiacente; secondo il corpo, l'uomo ci può attrarre per i suoi valori fisici, per le sue inquietudini o per certe sue profondità sentimentali che possono raggiungere i vertici della sensibilità morale; secondo la tecnica e l'arte, l'uomo è per noi il segno manifesto, inconfondibile, del fenomeno moderno. L'uomo europeo, l'uomo razionale il quale ha appianato con viva passione, con spietatezza forse, ma pur con logica superiore, le vie della nuova architettura, le vie dell'arte madre.

La disamina di alcuni preconcetti critici ci consente di stabilire l'infondatezza della teoria estetica che ha tentato di infognare l'arte moderna opponendo Nord a Sud o viceversa. Non crediamo quindi che Nord e Sud possano essere presi come elementi antitetici dell'uomo secondo la tecnica e l'arte, poichè certi principii della nuova architettura che abbiamo convenuto di considerare nordici, sono, talvolta, principii dell'architettura sudica di altri tempi. Infatti, i Romani — grandi urbanisti — concretarono soluzioni architettoniche accese da entità spirituali, tecniche, economiche e sociali, che sono poi, — colle debite trasposizioni dovute all'epoca —, in parte quelle dei problemi valorizzati praticamente, e per primi, dalle concezioni nordiche dell'arte edilizia odierna. Creata da costruttori audaci, anche l'architettura gotica offre l'esempio di due fatti universali di origine diversa; l'uno di ordine spirituale, l'altro di ordine strutturale. Fatti che risultano ancora oggi nelle opere del razionalismo latino. Che gli influssi del Sud abbiano avuto sin dall'arte primitiva una rispondenza più effettiva coi sentimenti naturali dell'uomo ed un'importanza maggiore per lo sviluppo delle arti plastiche in genere, non saremmo noi a negarlo. Ora, però, questa differenza di livello spirituale non esiste più. Tutte le correnti e le tendenze dell'arte moderna si compenetrano a vicenda e, non potendo quindi più considerare l'estetica sotto l'antico aspetto, non vi è da temere che il Nord possa avere sul Sud un'influenza disgregatrice.

Quello che a noi serve, nel tempo presente, è sapere perchè Nord e Sud vanno di fronte, a parità di grado, a parità di valori. Perchè il modernismo, come l'arte ellenica e quella della prima Rinascenza, malgrado l'uniformità della ispirazione, malgrado il purismo rispettoso e volontario delle intenzioni plastiche, è esente da monotonia e da oscurantismo. Anzi, assume aspetti che si confanno agevolmente alle diversità climatiche, politiche e nazionali dei singoli paesi. Volendo creare una estetica dell'architettura moderna, e pur ammettendo che si possa ancora trovare un insegnamento nella *Divina proporzione* del Rinascimento italiano, senza perdersi per questo in tediose disquisizioni teoriche, dall'esame delle leggi del razionalismo attuale ci sarà facile trovare che il rinnovamento dell'arte edilizia è dovuto non soltanto alla grandezza del pensiero che la ispira e alla ricerca fervente di forme nuove, ma anche al fatto di costruire l'opera d'arte secondo necessità e ragioni che contano col fattore economico e sociale. Perciò, non costrizione della fantasia, paventando ogni intervento cerebrale, ma puntare oltre i confini del creato, trasferire il vero non nel sogno nè nella finzione simbolista, ma farlo convergere verso realtà metafisiche le quali raggiungono efficacemente l'idea del dramma cosmico. Come l'architettura umanistica di Francesco Borromini trovò nello sviluppo della geometria — in cui la spirale, l'elisse e la parabola avevano soppiantato il circolo — una nuova virtuosità matematica e costruttiva, l'architettura razionalista, nella sua divorante attività e nella sua appassionata curiosità sperimentale, trova nei nuovi materiali e nuovi metodi, nuove possibilità di adempiere a nuove funzioni sociali, tecniche e plastiche.

All'infuori delle finalità dello spirito geometrico e del pensiero teorico, il sentimento preso isolatamente non può creare le forme dell'arte. Riuscirà forse ad umanizzarle, ma rimarrà sempre cosa speciosamente ermetica, e se intenderà materializzare concetti stilistici, si chiuderà nell'ambiente puramente naturalistico od imitativo. Le dottrine astratte, invece, possiedono eminenti facoltà creative, le quali, intensificando le realtà costruttive, non ottundono, come quelle del sentimento, le espressioni architettoniche di chi intende orientare l'arte verso la purezza elegante e sana, in cui l'armonia è la nota dominante. D'altra parte, da questa armonia è nata la teoria estetica della struttura funzionale, la quale ha avuto il potere di modulare nell'infinita varietà le sveltezze sapienti della nuova architettura. Struttura funzionale, struttura astratta, struttura armonica che infoca i principi del razionalismo europeo.

Un esempio sintomatico comune a tutto il moderno razionalismo, dimostra la prevalenza del mondo astratto su quello naturalista. Rivolte alla ricerca e allo sfruttamento intensivo di nuove audacie costruttive, le tendenze dell'architettura europea si contendono il primato dei principii della struttura armonica cui abbiamo accennato. Sicchè al sorgere della nuova architettura parve a tutta prima che i modernisti volessero unicamente fissare una morale pratica dei materiali da costruzione. Ciò potrebbe essere asserito con certezza soltanto quando l'architettura fosse fine a sè stessa, mentre, oggigiorno, il razionalismo rivela di quante e quante risorse può essere questo elemento astratto dell'organismo strutturale che sdoppia lo spirito dell'artista, il quale ha creato, per puro sforzo dell'intelligenza, materie astratte — come il cemento — che non hanno più con gli elementi naturali nessuna affinità. Chi lamenta l'assenza del simbolismo e del decorativismo dall'indirizzo attuale dell'architettura europea, rinnega verosimilmente le qualità elettive della tradizione, poichè è merito del sistema razionalista l'aver avuto, se non gli si volesse riconoscere altri pregi, almeno quello importantissimo di scoprire gli elementi universali dell'arte passata, che nell'epoca nostra sono stati ripresi dalle correnti moderne. Le Corbusier — che nessuno può tacciare di simpatizzare troppo col tradizionalismo — ha notato infatti, che il primo cubismo s'intravide già nel Partenone dove Ictino e Fidia idearono le prime sagome quadrate, come più tardi, aggiungiamo noi, nell'opera di certi pittori della Rinascenza si poterono presentire studi assai evidenti di schemi cubisti. D'altro canto, tanto gli Egizi quanto i Greci impiegarono nelle loro modulazioni architettoniche e plastiche, basate sul movimento e sulla statica dei rettangoli dinamici, tracciati geometrici rigorosamente esatti e in certo qual modo identici a quelli che informano le composizioni dei razionalisti europei e le proporzioni caratteristiche rivelate dall'ossatura delle loro opere.

Mediante le capacità della scienza e della tecnica nuova, una luce tagliente e rinnovata segna con precisione le forme dell'arte di costruire, le infonde il gusto delle esperienze temerarie, ne esalta il ritmo crescente, ne ordina le regole, ne arroventa l'immagine e la fantasia, ne conferma i valori intrinseci e le varie possibilità di sviluppo. Come dicevamo innanzi, questi postulati della nuova architettura stillano anche da nozioni di origine antica che hanno avuto, sull'arte mediterranea particolarmente, una impronta di ordine imperativo, la cui struttura organica si apparenta al famoso numero d'oro, che era — allora — indispensabile per chi volesse creare e fissare nell'opera forme plastiche consentanee colla sensibilità e lo spirito dell'epoca. Tale crescenza armonica nello spazio, tale successione dinamica nel tempo, si sono tramandate sino a noi e oggi, più che mai, gli architetti modernisti sono stati avvinti da una bellezza plastica, che non può essere un miraggio, ma forse la possibilità eterna di elaborare l'opera d'arte nella perfezione assoluta, nella serenità più alta, più impensata. Quello che Luca Pacioli chiamava la *Proportio divina* e Leonardo da Vinci la *Sectio Aurea*, tormenta novamente l'anima dei costruttivisti. Ed è bene che la sezione dorata sia ritornata, coi suoi misteri e le sue profondità, a tiranneggiare propiziamente l'estro avvilito di chi aveva fatto cadere, nei primi anni del nostro secolo, l'architettura nelle regioni del nero e della malinconia. Estrinsecando dalla geometria del pentagramma e dai temi della sezione d'oro, i tracciati di alcune sorgenti estetiche della nuova architettura, ove le masse ed i volumi dell'edificio s'incurvano plasticamente secondo le fasi di un purismo rigorosamente ortogonale, essi hanno concesso all'arte edilizia la facoltà di esteriorizzarsi sotto forma di reazioni planimetriche — rettilinee e curvilinee —, di chiari stati d'animo, di dinamismi antimorfologici, di cromatismi vivificatori.

Per approfondire le ragioni dell'abbandono premeditato dei sistemi naturisti per quelli della sezione dorata, che è ritornata nei metodi del razionalismo, sarà utile richiamare l'attenzione sul suo processo di composizione. Dividere una lunghezza in due parti ineguali tali che il rapporto fra la piccola e la grande sia uguale al rapporto tra quest'ultima e la somma dei due, rispetto alla lunghezza iniziale, è insomma la giustificazione del metodo asimmetrico della tendenza razionalista. La necessità di dividere una linea in due segmenti ineguali condusse quindi l'arte verso il numero d'oro. In architettura, l'artista ebbe poi spesso da porre in atto questo frazionamento ineguale, poichè la divisione simmetrica in due parti uguali, benchè sia talvolta indispensabile in rapporto all'uno dei due assi di una figura plastica, è spesso dannosa in rapporto ad un altro asse. In un edificio, ad esempio, un asse o piano di simmetria orizzontale è in genere abusivo o contraddittorio, anche se considerato dal solo punto di vista estetico. Il numero possibile delle divisioni asimmetriche e delle loro combinazioni plastiche, è naturalmente infinito e, come la sezione dorata, benchè introduca nell'arte la nozione dell'incommensurabile, è però il risultato di una logica e semplice operazione geometrica. Dal pari, le opere create secondo questo procedimento teorico assumono un aspetto di potenza serena, dato dall'impressione di complessità astratta, dall'armonia lineare e volumetrica, dall'equilibrio raggiunto nell'ineguaIità dei rapporti architettonici. Il modernismo contemporaneo non ha plagiato nè carpito lo spirito di tale metodo plastico, ma lo ha assimilato e riacceso di nuova vita nelle regole della dottrina razionalistica. E per questo Le Corbusier non è venuto meno alla coscienza del razionalismo realizzando nella più nuda severità il progetto del *Mundaneum* di Ginevra e la villa di Garches secondo gli schemi e i tracciati regolatori della sezione dorata, celebrando così le virtù esoteriche della divina proporzione in una congenita sinfonia cosmica.

La conoscenza del tempo di Paul Claudel, rinfrancata nel suo portentoso *Art Poétique*, potrebbe essere giustamente rilevata dagli architetti modernisti come saggio estetico della loro passione costruttiva, giacchè «*l'interpretazione dell'universo e della figura che formano attorno a noi le cose simultanee*», è la definizione magistrale dell'idea di continuità plastica che informa l'architettura e l'urbanistica razionaliste. Argomento di preludio a un nuovo appalesarsi del tempo e dello spazio, che nello spirito claudeliano invoca per lo spazio — il disegno finito —, e per il tempo — il disegno che si accinge a costituirsi in un movimento universale (che è il tempo).

L'intelligenza delle cose vigente nei principii estetici del numero d'oro che vuole che un tutto diviso in due parti ineguali sia bello dal punto di vista formale, fissando tra il piccolo e il grande elemento lo stesso rapporto che esiste tra il grande elemento e il tutto, va considerata, nell'opera architettonica, come l'affermazione ineluttabile del «*fremito della materia*» che nasce al contatto della realtà nel concetto claudeliano. Stabilità meccanica equilibrata al sommo grado, la quale esclude ogni tema d'arte irrazionale nelle congetture degli assi della simmetria asimmetrica della sezione aurea. Simmetria dinamica, simmetria statica, simmetria perfetta che si conchiude nella bellezza estetica e nelle finalità architettoniche del cubo, del parallelepipedo, del cilindro e della sfera.

Noi crediamo quindi che il razionalismo avrebbe tutto da guadagnare studiando, nelle sue applicazioni all'architettura funzionale, le filosofie e le estetiche dell'arte nuova. Associando, ad esempio, ai principii rinnovati della divina proporzione, la conoscenza del tempo di Paul Claudel, l'elogio dell'umanismo di Edmond Humeau (dal quale si avrebbe modo di afferrare il concetto virgiliano dell'architettura moderna), come pure l'euritmia plastica della prospettiva optico-fisiologica di Miloutine Borissavliévitch, si cadrebbe certamente in sorprese dottrinali inavvertite capaci di portare l'architettura in un campo d'azione di una ricchezza estrema.

Per l'appunto, il futurismo italiano al quale si deve concedere di aver saputo fissare la tendenza dinamica dell'arte, potrebbe servire al razionalismo europeo per la ricerca delle leggi costruttive della traiettoria di un mobile che dovrà suggerire l'idea generale del suo movimento e creare la rappresentazione grafica dell'ambiente in moto e degli elementi architettonici che lo compongono. E non si tratta qui di rivendicare le prerogative dell'incosciente o del subcosciente, perchè conducono al subisso delle teorie razionaliste dell'arte, ma di incanalare nella pratica le concordanze della traiettoria di un mobile cosciente, meccanico e anche astratto, regolato da una legge puramente cinematica che si riduce, insomma, all'evocazione reale di un movimento uniforme, periodico e trasmissibile. Nel caso dell'evoluzione di un centro in moto, potrebbero essere riprese, mediante un dispositivo strutturale aggiornato, le *lineeforze* le quali accorderebbero certamente, alla nuova architettura, la possibilità di organizzare singolari e importanti movimenti dinamici di funzioni costruttive. In questa congettura, gli studi di Matila C. Ghyka sulla geometria delle forme natu-

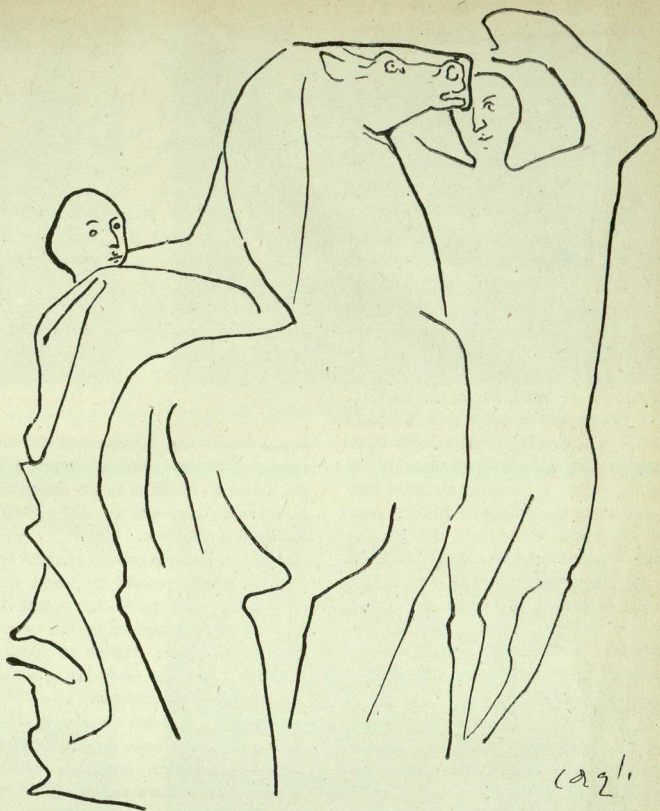
rali inorganiche e vive, sull'equilibrio cristallino e la pulsazione di crescenza, sulle costanti morfologiche dell'arte mediterranea, e sulla filosofia matematica greca quale fondamento dell'architettura occidentale, potrebbero avere molti punti di appoggio e di comunanza coi capisaldi del razionalismo europeo.

Indagando con tal metodo nel numero complesso e intricato delle virtualità delle teorie moderne dell' arte, ammesse a un concilio di revisione critica, si potrebbero segnare con rigore le probabilità estetiche di ogni singola formula, unendole ai dettami del razionalismo contemporaneo, preparando così gli spunti necessari a una ultima e decisiva polemica sui diritti e sulle finalità della nuova architettura. Procedendo per parallelismo analitico, dagli *Elementi* del postulato euclidiano che costituiscono le basi della geometria piana, dalle creazioni platoniche dell' architettura idealistica e dalle sorgenti rinnovate del numero d'oro si giungerebbe ad una nozione meno democratica dell'arte, passando traverso i principii fisionometrici dello spirito nuovo di M. Seuphor e i fotogrammi e le dimostrazioni dei fenomeni luminosi e dei movimenti plastici astratti di Ladislas Moholy-Nagy, per citare soltanto alcune delle numerose regole estetiche che andrebbero considerate attentamente in rapporto al razionalismo europeo che è ormai il polso rivelatore dell'opera d'arte.

Nel circolo delle tendenze costruttive contemporanee, l'architettura non è più circoscritta nei limiti tracciati dalle epoche successive, ma costituisce un assieme di leggi creatrici che sono in parte soltanto la incarnazione delle teorie dei secoli passati. L'architettura moderna evolve con la vita, in un organismo vasto e destro di formazione incessante. Questa delimita i piani multipli dell'espressione e della produzione architettonica e crea quei concetti aristocratici della costruzione pura che il funzionalismo europeo antepone a certo conformismo aleatorio confinante coll'arte proletaria. La quale, nonostante i suoi fini di espansione sociale, è pure in aperto contrasto con le nozioni fondamentali dell'attività collettiva ordinata dall' uomo libero, dall' uomo moderno, dall'uomo razionale. L'uomo secondo la tecnica e l'arte trova nelle relazioni ritmiche della vita introdotte spontaneamente dal fattore economico, la volontà manifesta di immedesimarsi nelle misurazioni plastiche del tempo d'oggi. L'uomo dadaista (che alcuni additano come l'uomo della *rivoluzione*), «*l'uomo approssimativo*» di Tristan Tzara, nella sua incoerenza organica, sarà certamente perfetto se inteso nel senso poetico della parola, ma non in quello lirico e geometrico del mondo architettonico moderno, che non è soltanto la manifestazione di una rivoluzione artistica, ma pur quella della ricerca dell'ordine, nella grandezza e nella bellezza di forme nuove.

ALBERTO SARTORIS

Questo numero, lo sappiamo, manca di «gaiezza». Non ci sono spezzature, non ci sono cosette da leggere qua e là subito, pare perfino che non ci siano punte polemiche.

Anche gli altri numeri saranno ugualmente privi di invitanti amabilità. Saremo sempre più densi e duri. Questo «Quadrante» anela a essere d'acciaio. Perchè non ci proponiamo di lusingare cuori teneri, ma di picchiare su teste dure.

ARCHITETTURA IN GERMANIA

Sembra che in Germania, la nazione ritenuta all'avanguardia della nuova architettura, soprattutto per l' eccellenza di maestri come Gropius e Mies Van der Rohe, spiri cattiva aria in fatto di razionalismo. Ciò in seguito ai mutamenti politici determinatisi dopo l'avvento di Hitler.

L'equivoco che l' architettura moderna sia contraria ai principii nazionali e che le forme razionali corrispondano all'internazionalismo politico è stato da noi completamente chiarito. Si verifica in Germania un fenomeno stranissimo: i Tedeschi ricusano la paternità di quell'architettura che i tradizionalisti italiani chiamano tedesca, i patrioti francesi chiamano *boche*, e i Tedeschi invece cercano di relegare tra le negazioni della patria.

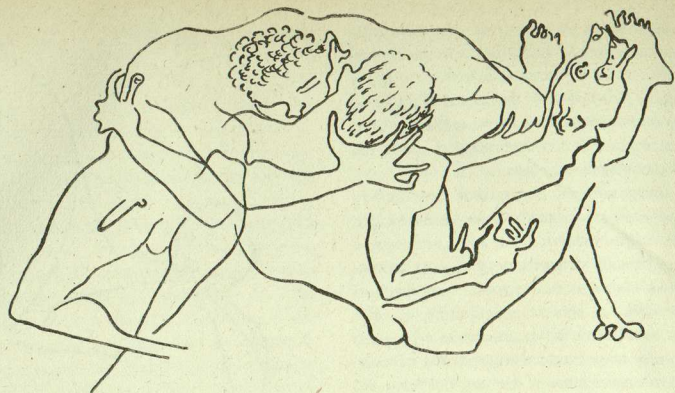
(R I S T A M P E)
UFFICIO DI ROMA

Il dramma della storia civile degli uomini potè altra volta sembrare una lotta tra lo spirito d'Oriente e lo spirito di Occidente, identificando Roma con lo spirito occidentale. Il procedere dei tempi ci ha mostrato che tale interpretazione è un errore.

Quando a un certo punto del processo storico vedevamo imporsi, prima un'Europa non più romana, poi un'America non più europea, credevamo di salvare lo spirito mediterraneo ragionando in questo modo: — La cultura greca, nata dal Mediterraneo, si trovò nel Mediterraneo i suoi organi di espansione di dominio: Roma; e il proprio rinnovamento spirituale in una terra mediterranea: la Palestina. Allora a poco a poco tutta l'Europa cominciò a costituirsi come il grande entroterra intellettuale del Mediterraneo ellenico-romano-cristiano. E a suo tempo l'America civile, che non ha una lingua propria, si presentò come una colonia e una propaggine e un campo di diffusione della cultura europea: ultimo limite di irradiazione della vita mediterranea originaria.

Ma in Europa — e nella sua propaggine transoceanica — gli schemi mediterranei di civiltà e di pensiero si svolgeranno poi in modi autonomi. Si è parlato, scoperto appena l'americanesimo, di europeismo. Forse che basterà, a spiegarlo, il dichiarare, come s'è fatto, che per europeismo dobbiamo intendere una collaborazione armoniosa a favorire il predominio delle aristocrazie europee, per mantenere all'Europa la situazione di centro pensante del mondo? Può accontentarsi considerare l'Europa e l'America come il semplice e innocente ampliamento del misterioso e primigenio dominio spirituale del Mediterraneo?

Soffermarci a preferenza sul nome e sull'immagine di America può darci maggior lume. Sia pure America, al principio della sua storia nella civiltà, quale propaggine dell'Europa. Ma, come già il nostro continente comincia colonia di Roma e poi diviene Europa, così in America a un destinato momento si generano e svolgono valori autonomi e inconfondibili.

Per definirli pienamente e utilmente, ci basta dimenticare la vecchia antitesi Roma-Oriente, e far coincidere con l'America lo spirito occidentale. D'un tratto vediamo allora che l'antitesi autentica e fondamentale non è Roma-Oriente; l'antitesi in profondo è Oriente-America. L'India antica e l'America nuova, Budda e la bandiera stellata, ecco lo spirito Oriente e lo spirito Occidente.

Roma è, e dura, in quanto si viene contrapponendo, a seconda dei tempi, all'uno o all'altro di questi due spiriti. Roma è la forza equilibrante del mondo, destinata a creare d'epoca in epoca le sintesi del processo dialettico, a dettare la conclusione del sillogisma.

Roma s'è trovata più volte a difendersi dallo spirito d'Oriente, e massime al decadere dell'Impero; come più volte, e massime al decadere del secolo decimonono, s'è trovata a combattere contro lo spirito occidentale.

Assalto d'Oriente contro Roma potè essere il Cristianesimo primitivo, potè essere nel medioevo il francescanesimo, potè essere ieri il bolscevismo.

Lotta d'Occidente contro Roma poterono essere Lutero, l'umanitarismo enciclopedico della Rivoluzione francese, la democrazia anglosassone.

Spirito d'Oriente: la ricerca della verità, tendenza all'assoluto, smania di spirito puro, perfezione come antimateria e antinatura, la vita mortale considerata da un punto di vista immortale, la terra veduta da Sirio, il trionfo dell'Eterno.

Spirito d'Occidente: attaccamento alla realtà, abbandono al contingente, feticismo della materia, felicità come antispirito, ignoramento volontario delle leggi supreme, la vita mortale considerata ultimo fine, il cielo stellato come spettacolo offerto alla Terra, trionfo del quotidiano.

In politica i due spiriti assumono incarnazioni diverse: le ultime furono bolscevismo e democrazia. (Si osservi come il duello tra il bolscevismo e gli stati democratici autentici assume forme diverse da quelle del duello tra bolscevismo e Roma). In filosofia: l'Oriente assale l'Occidente con la teosofia; l'Occidente anglosassone nella accettata teosofia annulla lo spirito buddista, democratizzandolo e mettendolo a disposizione delle zitelle mature e degli arricchiti che hanno paura di morire.

Talvolta i due spiriti si alleano: così nell'unione tra massoneria e giudaismo, nella quale alleanza frammenti delle forme e del pensiero dell'uno e dell'altro spirito appaiono visibili.

Oriente-Occidente-Roma: ecco i personaggi del dramma.

Primevo e immutabile lo spirito d'Oriente, cadetto e continuamente trasformato lo spirito d'Occidente: Roma è la forza che li equilibra, rinnovando di èra in èra le fonti della civiltà umana.

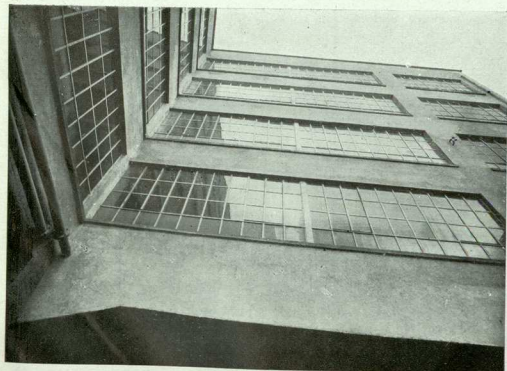
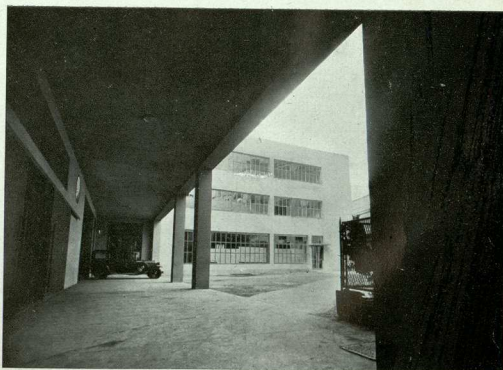
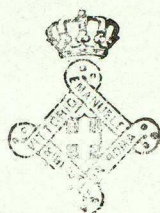
Li equilibra e li combina, spesso assorbendoli e in sè annullandoli. Roma, che risponde all'assalto orientale del primitivo Cristianesimo imprigionando la libertà sconfinata del Cristo nella costruzione d'oro e di pietra della Chiesa cattolica, vera continuazione e salvazione della universalità romana. Che respinge l'assalto occidentale di Lutero cristallizzando col Concilio di Trento i limiti e gli atteggiamenti del credibile e del pensabile. Che si difende dall'assalto combinato di Oriente e Occidente (bolscevismo e democrazia) creando la nuova dominazione aristocratico-popolare e ponendo a centro dello Stato assoluto lo spirito corporativo.

MASSIMO BONTEMPELLI, 1928

Walter Gropius - Case popolari a Berlino

Mies Van der Rohe - Casa Tugendhat a Brno

Le Corbusier - Casa Savoye a Paissy

Giuseppe Terragni - Novocum 1929

Dell'Acqua - Stabilimento industriale, Como

Baldessari, Figini, Pollini - Stabilimento De Angeli Frua, Milano

MURI AI PITTORI

Richiamo l'attenzione su due fatti di grande importanza: uno avviene in pittura, l'altro in architettura. Fatti dai quali non si può prescindere se si vuol supporre per logica anzichè per intuizione il divenire dell'estetica nella plastica contemporanea.

In pittura, e ormai da tempo, e sotto diversi cieli, si manifestano aspirazioni all'arte murale, all'affresco. Manifestazioni antitetiche anche se parallele nell'intenzione, per la diversa genesi geografica o spirituale. Nel primo caso sottolineo il senso culturale e snobistico che può avere l'affresco in un nordamericano affinchè si noti quanto sia più spontanea la stessa aspirazione in un umbro o in un toscano. Nè intendo sostenere diritti di tradizione. Ma penso al mirabile esordio dei maestri Comacini con le prime forme Romaniche, e al loro metafisico perdurare (se non è leggenda la strage subita) in comaschi del nostro secolo fino a Sant'Elia e Terragni.

Quanto alla genesi spirituale alludo ai motivi che inducono alla pittura su parete. Molteplici, iniqui o giusti che siano. Iniqui motivi: quelli che sono in funzione di una accademica diagnosi dell'ultimo trentennio, e di un mediatore spirito pseudo-umanistico che porta a vagheggiare forme rinascimentali (esistono ancora preraffaelliti) traverso il caleidoscopio falso e scolastico dei bozzetti, dei cartoni, degli spolveri.

Giusti motivi: quelli che segnano il superamento delle forme pure e preludono a sensi di pittura ciclica; al neoformalismo classicheggiante, e arcaico, contrapponendo il primordiale.

Nella necessità del ciclo, nella movenza di primordio, sono visibili i segni di un superamento delle tendenze di ripiego, fra le quali è da considerare tipica la scuola del novecento milanese.

Nè tale situazione è singolare della pittura. In musica, in letteratura, in tutte le arti, è lo stesso bisogno di stupore e di primordio che si fa sentire, la stessa angoscia di abbandonare il frammento, e, liberati da un complicato intelletto, farsi i muscoli e il fiato per un'arte ciclica e polifonica.

Quanto si fa in pittura oggi al di fuori della aspirazione murale, (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e, storicamente, vana. A convogliare le forze della pittura contemporanea occorrono i muri, le pareti.

Segnalata l'aspirazione murale della pittura odierna, l'altro fatto importante da considerare riguarda l'architettura. Alludo alla crisi estetica che va traversando quell'arte, crisi che ancora più si inasprirà il giorno che il razionalismo sarà divenuto patrimonio comune.

Ho sostenuto altrove che i ritmi dell'architettura contemporanea sono in funzione di una metafisica troppo scoperta, e collaborano a un'estetica, dopotutto, barbarica. Respinti, per le ragioni che tutti sanno, moduli e fastigi, modanature e capitelli, l'architetto innovatore ha ritrovato dell'architettura il senso e il metro; ma, insieme a queste altissime conquiste, ha contratto vizî stilistici e incongruenti ripugnanze. Questa è la stagione in cui la parete bianca non chiede alla statuaria soccorso per divenire allusiva e profonda, nè chiede le figurazioni dipinte per un'errata interpretazione delle parole «sintesi» e «metafisica». In nome di queste due virtù si è operato in «povertà» e «vaneggiamento» se perfino Modigliani, che è dei più grandi, è stato piuttosto sommario che sintetico.

L'architetto che non ha il senso orchestrale dell'unità delle arti, non è raro oggi, ma si trova in condizioni di barbarie. A questo punto conviene ricordare che barbarico non significa primordiale.

Allora, passato col vento su tali questioni della pittura e della architettura, considerati i caratteri essenziali che sono, nell'una la volontà di potenza e l'aspirazione ciclica, nell'altra l'intelligenza della costruzione fino all'inaridirsi della fantasia, vedo che si può concludere invocando la collaborazione delle arti, se non la fine delle specializzazioni.

CORRADO CAGLI

La posizione che ha assunto in questi ultimi tempi Corrado Cagli, interloquendo nella polemica per l'architettura, dipingendo e parlando direttamente della sua arte, credo che sia tipica e rappresentativa per la giovane generazione, l'ultima affacciatasi finora nel mondo della cultura; una posizione che, se proprio non ci intimidisce, dobbiamo confessare

di trovarla invidiabilissima. Avessimo avuto noi, vent'anni fa, questa beata libertà di spirito, questa accorta indifferenza di fronte ai principi ed alle teorie, questo felice eclettismo che accetta senza battere ciglio qualsiasi enunciato teorico, riconoscendovi al primo sguardo ciò che di effettivo ed essenziale vi si cela dietro! D'altra parte dobbiamo riconoscere, con un certo compiacimento, che la non facile iniziazione alle estetiche esoteriche, per la quale gli artisti degli ultimi venti anni hanno sudato sangue, ha dato i risultati più brillanti e, proprio, perfetti.

L'idea della collaborazione delle arti che il Cagli propone, ci sarebbe potuta venire anche da altre parti, magari insieme all'appello per le colonne e gli archi; ma è importante che un giovane di vent'anni arrivi a questa conclusione dopo il periplo cosmico compiuto dall'arte moderna — viaggio nel quale la generazione di Ojetti non ha mai sospettato di potersi avventurare. Perchè, e questo spiega tutto, non sono le idee e le proposte che abbiano la più piccola importanza; ma la maturità artistica dalla quale le idee germogliano. Ora, date le difficili traversie subite dall'arte italiana nel suo più recente passato, oggi possiedono una assai maggiore maturità artistica gli uomini di vent'anni che quelli di sessanta. E' sintomatico perciò, che mentre la battaglia infierisce più violenta proprio attorno alla quota del francescanesimo razionalista, e gli architetti attuali difendono come possono le loro ascetiche pareti contro le viziose ornamentazioni che i vecchi vorrebbero riappiccicarvi, proprio fra le estreme pattuglie di avanguardia si verifichino casi di sedizione e quasi di tradimento, come questo del Cagli, con la pretesa di sopprimere quella metafisica autonomia dei muri e delle pareti che oggi a fatica si va conquistando, per fare dell'opera architettonica, se non proprio un pretesto a sostenere fregi dipinti e scolpiti, almeno un prodotto incompleto, che di quei fregi ha bisogno per soddisfare interamente alle esigenze dell'arte.

Il Cagli non fa differenza nel giudizio sulla propria e sull'altrui arte: in verità del medesimo male soffrono insieme tutte le arti figurative — cioè di una certa incompletezza — ed il rimedio sta nel portarle a fondersi in un'opera unica. Si ripeterebbe dunque il caso del teatro: c'è bisogno di un maestro di scena.

Evidentemente il Cagli avrà ragione. Non proprio oggi, perchè in quell'orchestra ch'egli si augura, molti strumenti hanno ancora bisogno di essere intonati; ma egli, per suo conto, va dritto dove il suo istinto di artista lo porta, cioè verso le grandi pitture murali. In questo suo bisogno, riconosce il bisogno dell'epoca: felice superbia.

Il cafarnao e la tebaide pittorica degli ultimi vent'anni hanno messo a contatto gli artisti di tutte le ricette, di tutti i mezzi, di tutte le regole di grammatica. Oggi ognuno le adopera indifferentemente: non è più il piccolo quadro, colla conquista tecnica, col frammentario volo lirico, che può soddisfare. Gli strumenti sono a disposizione, perfetti, per tentare qualsiasi impresa. Corrado Cagli può, nei suoi disegni improvvisati, toccare le più eteree altezze liriche: un'insoddisfazione gli rimarrà sempre per queste musiche irreali, accessibili a lui ed a pochi iniziati. L'artista oggi — sarà un bisogno pratico, ma è fondamentale per l'epoca — vuole parlare a grandi masse, creare opere durevoli, a tutti visibili e comprensibili, erigere, insomma, il monumento che testimoni di lui domani e sempre, e riassuma le sue fatiche tecniche e le sue aspirazioni metafisiche. Dunque la necessità della pittura murale. L'architettura oggi batte un'altra strada? Forse no; ma, se mai, mi pare che questi ragazzi, tagliati sulla misura del Cagli, riesciranno un giorno a far andare l'arte per la strada che vorranno loro. In fondo, è tutta questione di personalità.

ALBERTO SPAINI

Il tema proposto dalla nota di Cagli, e dal commento di Alberto Spaini, è di attualità. La sua importanza non sfuggirà ai lettori. Ci proponiamo di fare esaminare da altri artisti e scrittori le affermazioni di Cagli. «Quadrante», non appena la pubblicazione delle varie note sarà ultimata, riassumerà la discussione esprimendo il proprio pensiero.

CORSIVO N. 5

La scienza, le invenzioni, il gusto, il costume, la cultura, con l'andare degli anni e dei secoli si ampliano, migliorano, e veramente si può dire che progrediscono.

Tre cose non progrediscono nei secoli, anche se mutano aspetti. E sono la poesia, l'arte della guerra, e il modo di governare i popoli. Forse perchè fin da principio queste tre arti sono perfette nell'uomo.

M. B.

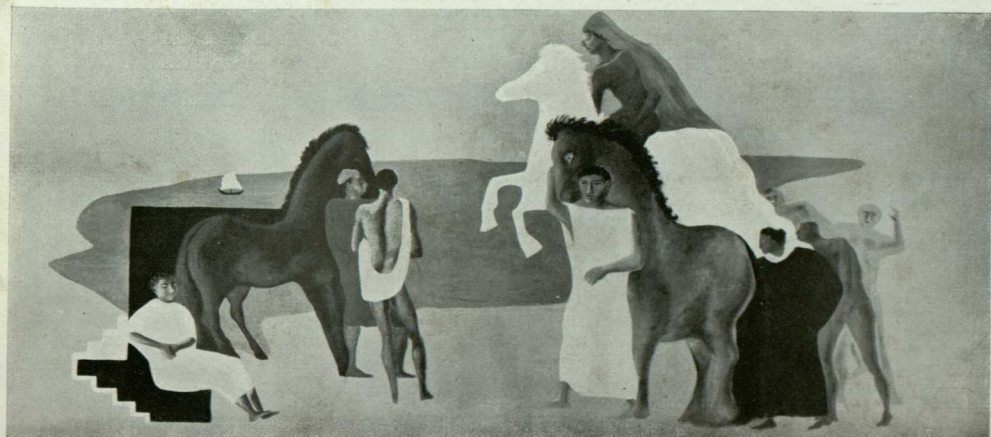
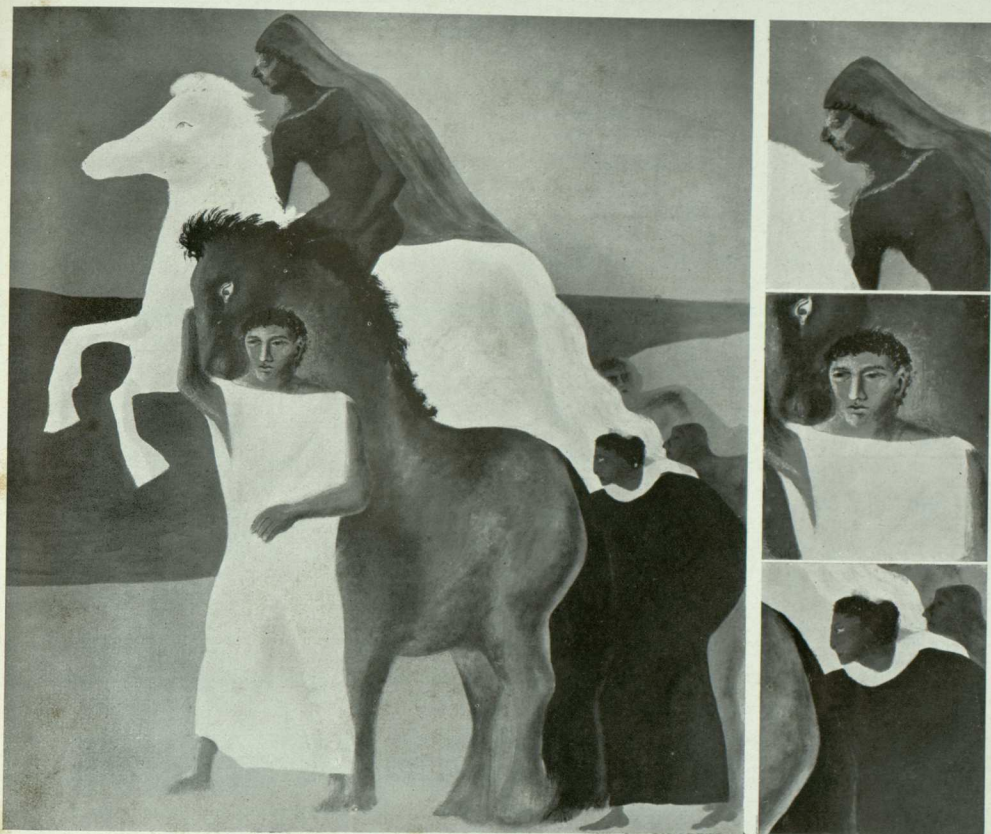
NORD - SUD

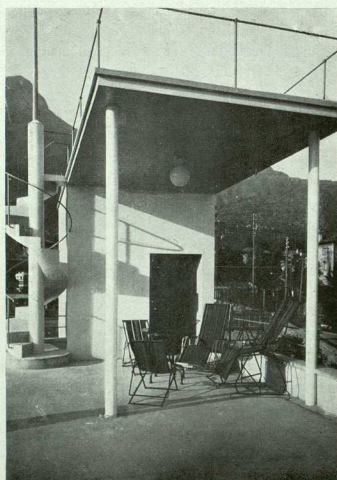
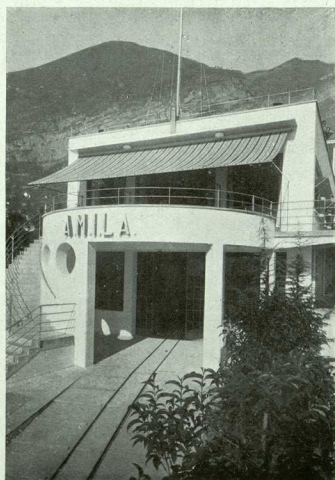
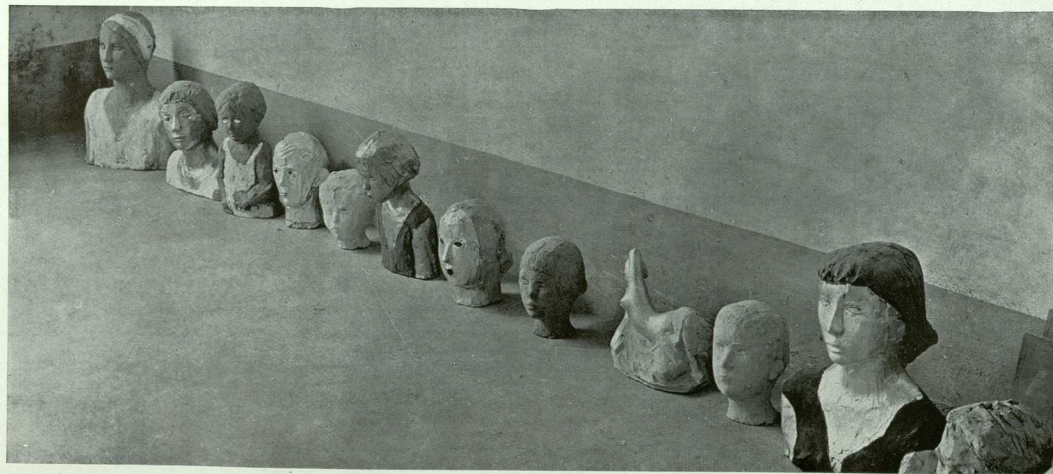
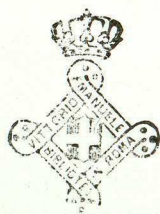
Occorre dunque ripetere che l'architettura cosidetta *razionale* ha salvato l'Italia dalla ignominia dei compromessi con l'estero, proprio al contrario di quanto comunemente si crede? Al tempo della polemica ormai famosa, è stato possibile dimostrare con argomenti precisi l'abbaglio in cui erano cadute le spiritate vestali, custodi della patria tradizione, protese in un moto di indignazione contro i razionalisti italiani che accusavano di esterofilia, di nordismo e di teutonismo, proprio mentre i razionalisti di Berlino, adoperando identici modelli, venivano tacciati di *latinismus* e di mediterraneità... Quando si dice l'ignoranza.

Proprio così. Dal vecchio Wagner, a Gropius, a Mendelsohnn e su fino al grande Mies Van der Rohe, gli architetti tedeschi — per secolare tendenza portati verso un estetismo ellenico-mediterraneo — non hanno fatto che studiare il modo di sposare il loro sapiente «funzionalismo» con le belle e chiare forme greche, latine, iberiche e arabe, che il buon senso degli antichi costruttori ha profuso su tutti gli incantevoli litorali del *mare nostrum*. Così, come Gropius si è ispirato più volte alle maravigliose case dei pescatori di Capri, Mies Van der Rohe, inarrivabile poeta della nuova architettura, ha ricreato la casa pompeiana, senza dire degli olandesi che per primi in Europa hanno adottato lo sviluppo orizzontale.

Mentre avveniva tutto ciò, gli architetti italiani, educati alla scuola del *liberty* e del liberal-nazionalismo artistico d'anteguerra, compivano i loro bravi viaggetti a Monaco e a Berlino, insuperabili sedi del celebre cattivo gusto alemanno.

Monaco: la Königsplatz! Berlino: dalla porta del Brandeburgo fino giù al Reichstag e al Friedrichmuseum! Ventre mio fatti capanna!... L'architetto italiano, culturalista, provinciale, pregno il cervello di uno storicismo scolastico e convenzionale, aveva trovato finalmente di che pascersi tra tanti falsi Partenoni, tra tanti marmi, timpani, colonne, metope e scalee. Di ritorno in patria, egli non seppe più vedere l'architettura che sotto la specie di un monumentalismo tronfio, vuoto e goffo, per cui giù, palazzi *in stile* quattrocento, giù, fabbriche di conserve alimentari con la facciata del Pantheon. Tutto questo doveva rappresentare, badate, un «sano ritorno alla tradizione italiana»!

C. B.

Corrado Cagli - Affresco nel Palazzo della Mostra di Edilizia a Roma (assieme e particolari)

Pietro Lingeri - Sede della "Amila" a Tremezzo (Lago di Como). Fotografie della sistemazione definitiva e particolari

Arturo Martini - Mosè salvato dalle acque (particolare) V Triennale

Lucio Fontana - Complesso di maschere nello studio dello scultore

SITUAZIONE GRAFICA

Una tipografia rimasta estranea al movimento che sconvolge e feconda le altre arti, sarebbe stato un fatto più preoccupante che curioso. Perchè essa costituisce, forse, lo strumento di maggior efficacia nella propaganda del gusto nuovo: i suoi prodotti, in tutte le ore e sotto tutte le forme, attingono ogni gradazione del pubblico e possono portare alla persuasione i cervelli dopo di avere persuaso gli occhi.

La tipografia, ramo dell'architettura, ha seguíto con aderenza l'evoluzione dell'arte maggiore. Bizzarra o indecisa sul finire del periodo umbertino, di una preziosità equivoca all' epoca dell' infatuazione dannunziana, culturalista e neoclassica nel decennio del dopoguerra, oggi è razionale ed espressionistica.

Naturalmente, ogni revisione di indirizzo costruttivo eccitava le polemiche fra conservatori e revisionisti. Per questo oggi nel campo grafico i contrasti sono vivi, come nel campo dell' architettura.

Tanto più che la nuova tipografia non è una questione di impiego di nuovi, o pseudo nuovi, elementi formali sopra lo schema tradizionale: ma opera in profondità, intaccando l'essenza del sistema costruttivo in atto.

Caratteristica della tipografia italiana di oggi, è il neoclassicismo derivato, con poche varianti, dalle attuazioni di quegli americani che le compostezze alla Adam, cui gli inglesi sono tenacemente attaccati, hanno reso più vive attraverso lo studio intelligente degli archetipi cinquecenteschi, particolarmente italiani.

Appunto dopo essersi ispirato a quelle attuazioni, qualche nostro tipografo più avvertito, s'è accorto di seguire copie di roba italiana. È stata una grandissima scoperta che, nella soddisfazione del fine raggiunto, ha fatto dimenticare il mezzo: la «nuova» pagina italiana vista attraverso la mentalità anglosassone; donde l'espressione «nitida» ma gelata, peculiare alla tipografia neoclassica. Così che, considerate soltanto le caratteristiche formali dello stile — quei caratteri arcaicizzanti che ci riattaccavano alle glorie della rinascenza; quei respiri dei margini ampi e cromatismi decorativi, che portano in sè elementi definiti mediterranei — sulla scorta di quelle si è ritenuto legittimo proclamare una «italianità» arbitraria dello stile neoclassico.

Basterebbe por mente al fatto che questo è stato creato per il libro, mentre non il libro ma la rivista, l'opuscolo, il catalogo, sono i prodotti caratteristici del nostro tempo, per comprendere perchè il modulo neoclassico negli impieghi moderni tanto più denuncia di essere espresso da sensibilità lontane, rivolto ad altri fini, creato per altro materiale. Gli adattamenti non sono riusciti a saldare le forme arcaiche con i bisogni della espressione e della presentazione moderne: nè lo potevano, evidentemente.

NOI DOBBIAMO CREARE UN NUOVO PATRIMONIO DA PORRE ACCANTO A QUELLO ANTICO UN'ARTE NUOVA UN'ARTE DEI NOSTRI TEMPI UN'ARTE FASCISTA M.

La tipografia nuova sta vivendo la stessa cronaca dell'architettura nuova. Venute dopo le attuazioni straniere (di là dove un intelligente e premuroso amore studia all'arte grafica aspetti più coerenti con i bisogni attuali), le nuove costruzioni grafiche sono state definite «roba d'importazione», tanto dagli interessatissimi esponenti del neoclassicismo quanto dai loro epigoni, più pigri e meno informati.

Anche qui, i difensori della «italianità» hanno dimenticato, per esempio, che i futuristi italiani furono i primi a cercare una nuova espressione attraverso l'annullamento dello schema tradizionale: al modo stesso che gli architetti antirazionalisti avevano dimenticato Sant'Elia.

La questione di «fare all'italiana» nella tipografia è un espediente dialettico, neppure abile.

Messi alle strette, i migliori campioni di questa teoria non sanno precisare in che consistano veramente le formule «italiane»: perchè al loro buon senso non sfugge come il gusto tipografico cinquecentesco sia stato anch'esso un gusto europeo, come i suoi moduli siano inesorabilmente anacronistici, come lo stile neoclassico sia ormai una formula congelata ed inespressiva, dove il moderno è rappresentato soltanto da pennacchi postfloreali di gusto discutibile e transitorio.

Gli eccessi e le deviazioni della nuova tipografia sono le manifestazioni naturali della ricerca e del tentativo. Farne oggetto di critica è una cosa: cercarvi la stroncatura, un'altra cosa.

Per il legame che esiste fra architettura e tipografia, i tipografi 1933 possono legittimare i loro concetti con gli stessi argomenti dialettici che servono agli architetti 1933.

GUIDO MODIANO

RITRATTO D'UOMO AUTOREVOLE

Come manna che cade dal cielo, un giorno, l'Uomo candidato all'autorevolezza entrando in casa si ebbe dalle mani inanellate della placida consorte e tra lo strepitare della prole, una larga busta con su molti timbri e indirizzo scritto a corposi svolazzi. La busta conteneva uno di quei fogli doppi in carta a mano leggermente satinata, che hanno nell'angoletto alto di sinistra uno stemma e la scrittura di sotto in corsivo inglese, perfetto lavoro litografico.

L'Uomo candidato all'autorevolezza lesse senza trepidazione giacchè aveva ricevuto in ufficio un telegramma confidenziale che gli annunciava la nomina: potè, così, darsi un tono di apparente calma al cospetto della festante famigliuccia, con serva curiosante dal buco della serratura. Poscia sorrise; e, come ogni volta che entrava in casa, filò nella stanza di decenza.

Fu atteso; uscì ancora tra le grida di gioia dei piccoli e le felici occhiate della moglie. L'Uomo non più candidato all'autorevolezza ma ormai convalidato — da quel foglio di carta — autorevole con tutti i crismi e i sacramenti utili in tal fatta di bisogne, aveva indossato il giacchettone di lana rossa con risvolti gialli, giacchettone che gli era consueto nelle ore di sosta trascorse in casa. Egli non sorrideva con abbandono: cominciava a sentirsi autorevole. E, com'è risaputo, l'autorevolezza, specie nei primi momenti d'investitura, lascia perplessi, spaesati, pensosi, riflessivi.

L'Uomo autorevole si gonfiò un pochino con tutto quel se stesso che riuscì a racimolare nel sub e nel cosciente. Sempre attorniato dalla premurosa signora e dai pargoletti, si lasciò cadere su una poltrona tipo Savonarola. Traverso le tende ricamate in punto veronese del '600 filtrava qualche accenno tenue del primo sole di marzo. Un'aria dolce: il calorifero acceso, la finestra dai vetri colorati alla cinquecentesca, appena socchiusa. Anche i quadri di ipotetici antenati dal settecento all'ottocento parevano partecipare ilari e giocondi alla letizia d'improvviso sprigionata nel sontuoso appartamento al piano nobile: quelle facce burbere da secoli finalmente incresparono le labbra atteggiandole al sorriso. Entrò, domandando permesso, la servetta offrendo al nostro illustre personaggio, un mazzo di garofani bianco pallido. Di là dalla cucina la cuoca con voce altissima annunciava la confezione di una torta preparata sulla base di una ricetta del tempo di Carlo VI.

Ma i bimbi non poterono trattenere le poesiole che avevano mandato a mente, in tutto segreto, per recitare nella fausta giornata dell'arrivo della busta: così, uno dopo l'altro, declamarono il «pio bove», «rondinella pellegrina», la «vispa Teresa», ecc. La più grande delle figlie suonò una novissima romanza di Toselli.

— E io? — disse la Signora.

— E tu, amore? — chiese premuroso l'Uomo autorevole, mettendosi le doppie lenti.

— Io ti ho preparato un bellissimo berrettino da notte, con le cifre ricamate.

— Evviva, evviva.

Il dono fu mostrato, dentro una bella scatola lavorata al traforo dal maggiore dei ragazzi. Un'ora di commozione. Arrivarono gli antipasti: tutti andarono a tavola. Le conversazioni si impostarono sullo struggimento di bile cui le famiglie amiche sarebbero state soggette nel momento della lettura della rubrichetta delle «nomine» nel «Corriere della Sera» del domani.

— Vedrai che ai Rabbietti verrà un accidente.

— Crepino tutti — sentenziò il festeggiato — quelle sono canaglie: non hanno mai voluto credere al mio genio.

Nel frattempo arrivò uno zio della padrona di casa: un vecchio antiquario di via del Babuino. Le congratulazioni non finirono più. Giunse la torta con sù scritto in burro giallo «Viva l'Uomo autorevole». (Lo confessiamo, noi parliamo per invidia: perchè come manna che piove dal cielo non c'è mai capitata fra capo e collo una sola crocetta di cavaliere).

Ma proseguiamo con ordine. Durante la colazione cominciarono ad arrivare le prime telefonate; verso il caffè una serie ininterrotta di piccoli trilli di campanello avvisava a mano a mano che sul vassoio d'argento a sagoma barocca, posato sul tavolone in stile bolognese dell'anticamera, si andavano ammonticchiando i telegrammi di felicitazione. La notizia si era ormai sparsa nel Paese.

L'Uomo prendeva via via un contegno: pensava che avrebbe cambiato la «514» con un'«Isotta», che avrebbe traslocato, che avrebbe regalato alla sposa diletta madre esemplare di quasi tutti i suoi figli, un bellissimo braccialetto con un ciondolo raffigurante un quadrifoglio. E poi? E poi, che cosa avrebbe potuto fare per aumentare il suo stile giusta la novella condizione derivatagli dalla busta ora finita, dopo un passar di mano, sopra il pianoforte, tra un campaniletto in alabastro ricordo di Pisa e una conchiglia dipinta ricordo dell'incantevole golfo di Napoli?

Fra le spire della sua fumata di mezzo toscano, l'Uomo definitivamente autorevole inseguiva i fantasmi partoriti dalla sua mente accesa dal lambrusco. Che fare? Intanto mettere un gallone sulla divisa dell'autista; far partire la famiglia per la Valle d'Aosta; nominare un segretario particolare; poi, far subito stampare nuovi biglietti da visita; se i giornali volessero delle fotografie, farsene fare, formato gabinetto.

La casa ringalluzziva. E' indescrivibile quel che accadde; così non lo descriviamo. Tuttavia sveliamo che il vicinato consultatosi immediatamente dopo le prime indiscrezioni dette dal personale di servizio, inviò una piccola commissione a esternare il proprio gaudio per la nomina che veniva a premiare un'indefessa attività: ciò che fu esternato. La comitiva fu ricevuta in un piccolo «fumoir» in stile cinese, dai lampadari a torcia medicea.

L'Uomo autorevole non anelava che d'incontrarsi con René Clair per passare alla storia.

Ma si può sapere quale nomina ricevette l'Uomo in discorso, dentro la famosa busta che sta sul piano?

— Semplicissimo: Capo delle arti belle.

P. M. BARDI

DISEGNI DI CAGLI

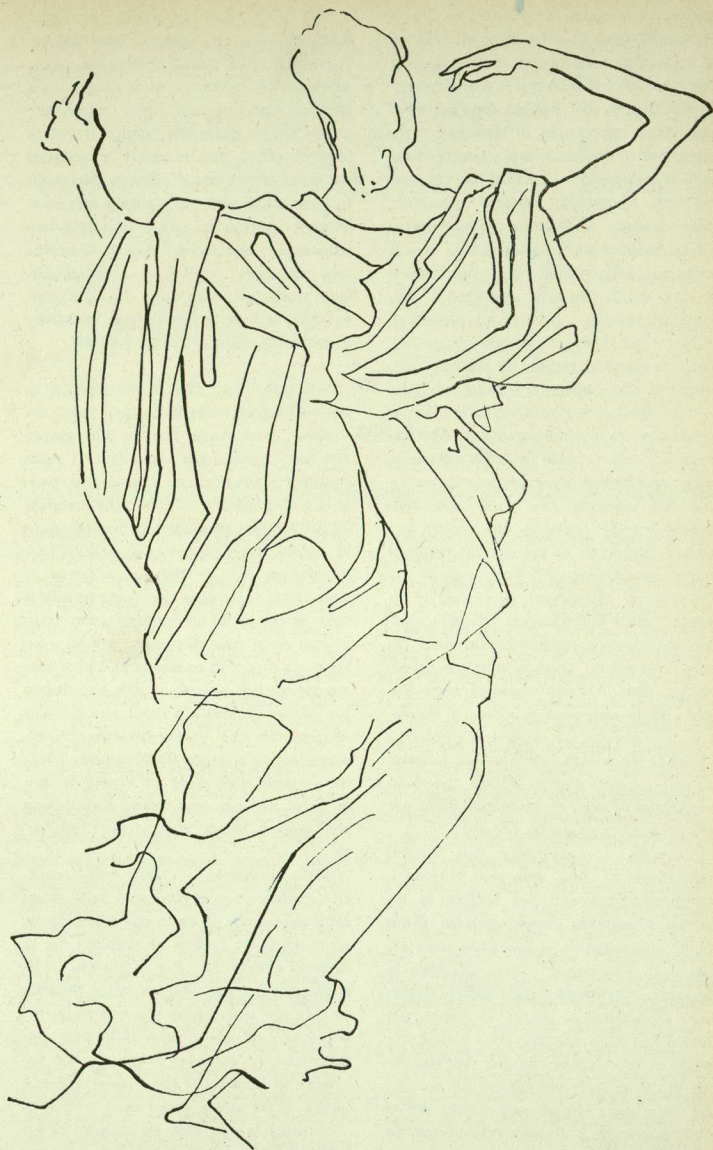
Tutti i disegni pubblicati in questo numero sono di Corrado Cagli. «Quadrante» ogni mese presenterà un artista con questo sistema, in modo che il lettore possa ricevere un'impressione precisa sulla personalità degli artisti presentati.

Corrado Cagli è giovanissimo, uno dei giovanissimi che raccolgono i maggiori consensi dei migliori. Marchigiano, ha ventun'anni, ha cominciato affrescando, a sedici anni, il gruppo rionale Giulio Giordani di Roma. Da allora egli si è dedicato quasi esclusivamente alla pittura murale: oggi ne scrive in «Quadrante», mentre sta ultimando un'ampia pittura su una parete nel Palazzo delle arti a Milano.

Non vogliamo esprimerci con parole di interpretazione o, come si suol dire, di critica; preferiamo che il lettore compia egli stesso la sua scoperta traverso la serie di disegni che pubblichiamo.

COLLOQUIO CON CASELLA

Negli ultimi giorni di febbraio, ho discusso a lungo con Alfredo Casella sullo stato della musica in Italia. Un pomeriggio, gli manifestai la nostalgia che sentivo per una Italia musicale colta, snella, spregiudicata nel modo più assoluto. Certo, il termine «spregiudicato» è in uso ormai nel suo significato meno proprio, come a indicare sbarazzinaggine, iconoclastia, superficialità o goliardia, mentre al contrario esso deve intendersi come equivalente di serietà, di intelligenza e di convinzione approfondita. Una Italia musicale spregiudicata dunque, cosciente della sua vera tradizione musicale, che non è precisamente il melodramma, e aperta con cordiale franchezza anche alle più audaci conquiste della modernità. Tutto questo è purtroppo assai lontano ancora da noi.

— Occorre súbito dire una cosa, — interruppe Casella — e cioè che l'Italia, contrariamente all'opinione universalmente diffusa — non è oggi una nazione molto musicale. Essa ha prodotto un buon numero di geni creatori, ha dato origine al melodramma e alle forme più alte della musica strumentale; ma considerando la situazione che il predominio assoluto del melodramma ottocentesco ci ha lasciato, non è possibile scacciare un certo pessimismo. E' vero che in questi ultimi vent'anni abbiamo avuto una confortante rinascita sinfonica, ed è pure vero che il melodramma ha cominciato a dare sintomi di aspirazioni verso un nuovo orientamento, affrancato dalla tirannia ottocentesca e soprattutto dalla decadenza verista. L'Italia deve riguadagnare il suo ritardo. Abbiamo fatto parecchia strada in questo primo terzo di secolo, soprattutto dopo la guerra. Ma intanto hanno camminato anche gli altri: fatte le somme e le sottrazioni, il ritardo del quale soffre oggi l'Italia è su per giù quello stesso del 1913. Ogni qualvolta si vuol riconoscere onestamente questo stato di cose, gli ottimisti a tutti i costi (quelli del beato idiota ottimismo tanto deprecato dal Duce) non mancano di far rilevare quanto si è fatto negli ultimi anni in materia di organizzazione musicale: sovvenzioni ai vari teatri, doti alle orchestre, Sindacato nazionale dei Musicisti, manifestazioni di ogni genere a Venezia, a Firenze, a Siena, ecc., Carro di Tespi, perfino. Con tutto questo però, non si può dire che si sia creato un profondo interesse nella Nazione per l'arte musicale. La massa del pubblico rimane distante dai grandi problemi sonori del momento: non si è riusciti a far sorgere da noi quel senso appassionato e quasi religioso che hanno ad esempio i Russi o i Tedeschi per la musica.

Casella aperse un libro e proseguì: — Un grande Italiano, abbastanza sconosciuto in Italia come uomo di pensiero e di azione — Ferruccio Busoni — scriveva da Bologna nel 1912: «Sono giunto alla mostruosa conclusione che gli italiani odierni non hanno nessun sentimento per l'arte. Essi discutono, ascoltano e vedono male. Costruiscono orribili case e le riempiono di roba sprovvista di ogni elementare buongusto». E in una lettera del medesimo anno: «Vi è in Italia una *èlite* di al-

tissima intelligenza e coltura, che non è seconda a nessuna nel mondo. Ma attorno a questa, la proporzione di imbecilli, di ignoranti e di indifferenti è semplicemente terrificante. Gli italiani sono poi rovinati dalla loro mania di sbranarsi e distruggersi a vicenda ». Sono, queste parole, — ripetiamolo — del 1912. La situazione, oggi, nonostante illusorie apparenze, non è mutata come l'*élite* avrebbe sperato. La Rivoluzione fascista, che ha recato nella vita della Nazione quel rinnovamento formidabile che tutti sappiamo — non è ancora riuscita a penetrare a pieno nell'arte; e così dobbiamo ancora lottare contro intollerabili residui di epoche tramontate. Con questo, io — nato ottimista, — tale rimango, e lavoro per un'Italia musicale che ho sempre sognato. Credo fermamente che vi siano in Italia considerevoli possibilità di costruire una nuova situazione musicale che verrà forse raggiunta tra 40 o 50 anni. Ma occorre per questo che siano al più presto eliminati dalla vita artistica tutti quegli uomini che nascondono, sotto tanto di distintivo fascista, anime appartenenti all'epoca massonico-umbertina-cafona-dilettantesca del tardo ottocento. Quando avranno il comando delle faccende musicali della Nazione gli uomini della generazione successiva e i giovani più audaci e preparati, allora si potrà parlare di un vero progresso. Fino a quel giorno, le cose tireranno avanti come oggi, e, dobbiamo dirlo per franchezza, forse anche peggio.

In verità, noi assistiamo con l'animo esacerbato da una amarezza intima a certe manifestazioni. Nel volgere di un tempo abbastanza breve abbiamo avuto il manifesto musicale, la lettera sugli archi e le colonne, la critica milanese al concerto Strawinsky. Quest'ultimo dispiacere soprattutto lo riteniamo nocivo alla salute dell'Italia fascista, ossia a quel prestigio di intelligenza che una Nazione come la nostra dovrebbe godere nel mondo. Le sciocchezze che si sono scritte sull'*Apollo Musagete*, e il modo volgare con cui sono state dette, offendono non già l'autore o la sua opera, ma l'idea di un « ambiente » culturale italiano moderno che è da un pezzo in cima alle nostre aspirazioni.

Si venne così a parlare di critica e io proposi:

— Certo — disse Casella — il problema della critica italiana è più che mai all'ordine del giorno. In questo campo è doloroso vedere che un regime il quale ha avuto il coraggio di licenziare 100.000 ferrovieri inutili, non sia riuscito a cacciar fuori dai maggiori giornali una ventina di pseudo-critici, i quali recano un danno enorme alla cultura e al prestigio della Nazione. Qualora non fosse tragico, potrebbe essere altamente comico il vedere la disinvoltura con la quale la maggior parte dei critici nostri affronta personalità formidabili quali, ad esempio, uno Strawinsky, disinvoltura che è pari alla loro ignoranza e incapacità estetica. E' questa una situazione umiliante e affliggente. Quei giornalisti intralciano con ogni mezzo (non escluso la più insigne malafede) il progresso culturale della nazione.

Dopo tanti anni che se ne discute, la *semplicità*, raggiunta dalla gran parte dei compositori moderni, rimane pur sempre una mèta lontana per il pubblico, il quale continua a detestare *le beau à l'air facile*, e a immaginare un'arte tutta maiuscola dall'aspetto grandioso. Il pubblico vuole ancora una musica-stazione di Milano. Ma poichè tutte le attività, in fondo, si equivalgono, dovrebbe sembrare inutile il voler annettere al lavoro di un compositore una certa idea di sublime a tutti i costi, di solenne e di cerimonioso. Tutto questo diviene un coturno inutile che finisce per falsare la verità e darci non già una musica, ma una *musica-personaggio*. Bisogna essere soltanto buoni operai. L'Italia avrebbe bisogno di un « culto Satie » da praticare con quell'amore domenicano che ispira i nostri migliori architetti razionalisti.

Casella continuò: — L'idea della semplicità moderna è una risultante delle situazioni precedenti. E' ovvio che fino a quando si vorrà far credere al pubblico che la retorica e l'enfasi — che il Regime ha liquidato nella vita politica della Nazione — debbano essere proposte a modello insuperabile ed eterno della italianità, nulla vi sarà da fare. La semplicità che vogliamo in musica — che è assai affine a quella degli amici razionalisti architetti — è tuttavia una idea già in atto. Il sublime a tutti i costi, il solenne e il cerimonioso sono cose che la vita moderna, si incarica di eliminare da sè, senza quasi che nessuno se ne accorga. Come si incomincia oggi a vedere che un'architettura razionalista può benissimo convivere vicino ai più insigni monumenti del passato, così fra non molto la semplicità rientrerà anche nella musica. A dire il vero, essa esiste già da parecchi anni nella musica nostra, in quella precisamente contro la quale si appuntano tutte le camorre, tutti i « manifesti », tutte le basse congiure della musica politicante. E il fatto che questa semplicità sia stata già raggiunta da qualche musicista italiano, basta per l'orientamento futuro della gioventù italiana, la quale fino da oggi è in grado di sapere benissimo da che parte sia la strada della vera tradizione e da che parte invece stiano gli allettamenti di falsi idoli e di bugiarde superate forme d'arte.

— Non credo — dissi io — che la gioventù sia sempre in grado di operare una distinzione tanto giusta e tanto precisa. La verità non può essere troppo spesso toccata da ragazzi che non hanno ancora finito la loro preparazione, e che per colmo di sventura si imbattono a vivere in un'età come questa, pericolosa per l'arte come tante altre che segnarono un grande trapasso. Bisognerebbe anzitutto punire gli autori del falso-moderno, che, neanche a farlo a posta, detengono l'etichetta della « nuova » arte italiana. La reputazione di una intelligenza fascista pura e ardita, viene ogni giorno compromessa da astuti mestieranti, quasi orecchianti dell'arte, che passano per geni e ai quali si affida così la costruzione di intere città, la organizzazione di manifestazioni internazionali di musica, mostre importantissime, ecc. Essi sono i prototipi della piccola paura del pubblico, della mancanza di ogni coraggio, della mezza misura borghese, ed è veramente insopportabile che tale fisionomia essi diano di un'Italia fascista che per puro ardimento politico è in testa a tutto il mondo.

— Non bisogna annettere troppa importanza all'arte ufficiale — disse allora Casella. — Non vi è regime capace di impedire che gran parte delle maggiori ricompense nazionali vadano agli artisti meno coraggiosi. Questo si verifica dappertutto. Si può obiettare, è vero, che abbiamo precisamente un regime ben diverso dagli altri, il quale dovrebbe allora permettere agli audaci di arrampicarsi più presto ai posti di comando della vita artistica della nazione. Ma abbiamo già veduto — a proposito della critica — come un regime rivoluzionario possa essere pure impotente di fronte a certi problemi artistici della nazione. Più che di regime, per ciò, si tratta di tempo: non bisogna quindi mai dare eccessiva importanza all'arte *ufficiale* di certi artisti che il tempo si incaricherà magnificamente di rimettere al loro giusto posto, o magari di precipitare più presto, di quanto non si creda, in un meritato oblio.

— Eppure — io ripicchiai — troppe volte la nostra gioventù scodinzola attorno alle feluche.

— La gioventù artistica italiana — rispose Casella — manca troppo di coraggio. I giovani artisti, ai quali la generazione nostra ha spianato la via con aspri sacrifici, con dure rinunce, con gravissime battaglie, anzichè continuare l'opera nostra, si compiacciono in situazioni di riposo, confinandosi in un'arte che tutto è fuori che audace. Si vorrebbe vedere, ad esempio, i nostri giovani musicisti procedere baldanzosamente sulla strada che abbiamo loro riaperta e ben tracciata. Invece essi si attardano in un linguaggio musicale fiacco, sciapo, sentimentale, con mezzi tecnici che sembrano talvolta quelli dell'anteguerra e nemmeno dei più progrediti. Vi è in tutta questa gioventù una paura del rischio, una circospezione nell'incedere, una tendenza al piede di casa, che sono abbastanza inquietanti. A questo proposito è profondamente doloroso e avvilente il constatare che spesso i fischi suscitati da musiche nuove, provengono precisamente da loggioni carichi di studenti e di allievi di Conservatorio. Altra prova che lo spirito fascista ha ancora molta strada da compiere prima di raggiungere gli strati più profondi della vita spirituale della nazione.

— Ciò dipenderà anche dal calcolo più o meno forte in cui si vorrà tenere la necessità da noi più volte prospettata, di adeguare a poco a poco i programmi delle scuole e le nozioni del pubblico alla modernità.

— Oh, per questo — concluse il mio interlocutore — non sembrano esservi troppe speranze. Il nostro teatro è di un'ignoranza enorme in fatto di evoluzione moderna. Non si conosce nulla del movimento operistico straniero. Si danno come novità *Ariane et Barbableu* venticinquenne, oppure *Sadko*, quarantenne. Della scenografia, poi, è carità non parlare. In questo campo — salvo rare eccezioni — ritardiamo da cinquanta a settant'anni sul movimento straniero contemporaneo. Così, è davvero grottesco il vedere oggi ancora posto in discussione il valore reale di artisti quali Strawinsky, Ravel, Hindemith, o magari Malipiero, individui che si possono già considerare passati alla storia. Mentre si persiste ad avere così incredibili dubbi, si può assistere al famoso *referendum* indetto sul valore (?) della *Gioconda* ponchelliana. E' probabile che seguano altre inchieste sul valore del ballo *Excelsior* o dell'*Inno a Garibaldi.*

Un'altra sera eravamo nel ridotto del teatro. La Nijinska, sui trampoli di una intelligenza eccezionale, stava approntanto le danze per *La Favola di Orfeo.* Le ballerine e i ballerini di quell'alta scuola eseguivano evoluzioni stupende, di una purezza tutta coreica. Le danze potevano ormai prescindere anche dalla musica. Esse erano fatalmente danza e null'altro che danza.

Mentre si è giunti in alcuni circoli d'Europa a un estremo limite di purezza nel considerare, per esempio, con il conforto di una convinzione assoluta, espressioni come: musica=musica, — rimane nella maggior parte della critica italiana una convinzione opposta, romantica quindi, e non poco accanita, nell'affermare non già una musica che sia musica e soltanto musica, ma bensì una «musica d'espressione» in cui lo stato d'animo dell'autore, la illustrazione della natura, il riferimento comunque a un fatto d'ordine umano sia il fine supremo. Tutto ciò abbassa l'arte al livello terreno, e — poichè tale indagine incomincia ad avere la sua età — non si comprende come, anche lentamente, lo spettatore non possa evolvere se stesso fino a percepire un'idea, anzichè un concetto musicale.

E' verissimo — disse Casella —: non solo per la maggior parte della nostra critica, ma anche per parecchi dei nostri migliori musicisti, la musica è qualche cosa di autobiografico e quasi sempre un linguaggio che serve — invece che a raggiungere l'astratto, ciò che è il còmpito unico della musica — a raccontare i fatti personali privati e della propria famiglia. Ritengo tuttavia che sia alquanto utopistico lo sperare che la massa del pubblico possa — per lunghissimo tempo almeno — arrivare a quella nozione dell'arte pura che è il privilegio di pochi. Ciò non è soltanto per gli italiani, ma per il mondo intero. E' questa una eredità romantica che pesa su di noi, e che durerà per un bel pezzo ancora, fino a quando non si sia ristabilito quell'equilibrio tra sentimento e rappresentazione che era perfetto nel classicismo e che il romanticismo ha distrutto ad esclusivo beneficio dell'espressione immediata e violenta e incontrollata del sentimento impuro ed incosciente.

Frattanto il lieve baccanale con cui finisce la *Favola,* era stato ricamato dalla compagnia, e mentre i ballerini rompevano le righe, la Nijinska veniva verso di noi. Poco prima, io le avevo portato alcune riproduzioni di quadri di De Chirico. Ella giungeva ora con una di quelle in mano. Riconobbi *Le muse inquietanti.*

— *C'est du Perugino d'aujourd'hui* — disse la danzatrice, e quindi prese parte ai nostri discorsi sulla purezza dell'arte.

CARLO BELLI

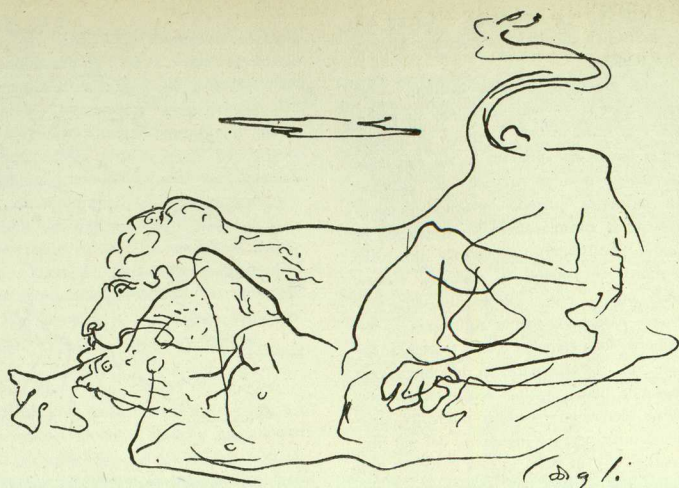
P.S. *Non resisto al desiderio di dire che la città in cui si svolsero questi colloqui è Brescia, dove Casella si trovava per dirigere la sua* Favola di Orfeo *e la Nijinska per allestire alcune scene di questa e tutto* Petruska. *Queste due rappresentazioni, eccezionali per un pubblico di provincia, furono possibili anche per la volontà di ottimi amici come Giulio Scalvini e Innocente Dugnani, ed ebbero un esito felicissimo, carico di significato.*

DETTO SENZA UN' ONCIA DI PESSIMISMO

Fra le prediche nerissime dei preti e i lagni elaborati di certi uomini di lettere è anche da noi nata alla fama una pretesa crisi dell'intelligenza, o intellettuale che dir si voglia. « Crisi » è parola di moda, ma qui non si vuol discorrere della fortuna delle parole. D'altra parte siffatte lamentazione (il più delle volte importate e, al solito, dalla terra di Francia: Benda e C. tengono cattedra) non ci interessano. Troppe cose ci sono da fare. Ciò non toglie che una « crisi » esista sul serio nel mondo delle arti e delle lettere nostre, ma non dell'intelligenza: crisi di moralità.

Non credo che occorrano molti chiarimenti. La cosa, se pur taciuta, è pacifica, e gli esempi che si potrebbero addurre infiniti. Basti pensare a quelli clamorosi e recenti nell'architettura. Non è inutile invece riaffermare che la moralità è il vero primo fondamento per quella tanto annunciata rivoluzione artistica che ognuno presenta a modo suo; deve essere il presupposto spirituale dei nuovi fatti estetici: altrimenti castelli di sabbia e confusione che giova a tutti tranne che alle coscienze nette. Invece sono anni ormai che si arranca dietro la rivoluzione politica senza riuscire a tenere il passo.

Diciamolo aperto: questa che da noi nel campo politico è l'età della via maestra, del parlar chiaro e del diritto procedere, rischia per il settore delle arti e delle lettere di passare alla storia come l'età del compromesso. Sotto il ragionare più grave e composto ti accade a un tratto di scoprire sentimenti e interessi inconfessabili, così come dietro lo slancio e l'eloquio più alato scopri un ben meditato calcolo. Le idee sono in funzione dei fatti personali, e non il contrario. Le parole, anche quelle pur mo' nate, messe appena in circolazione perdono consistenza, si svuotano d'ogni preciso valore. Afflosciate si ritrovano sulle labbra come sgonfi palloncini, e ognuno ci soffia dentro come vuole; docile la membrana si stende al soffio nelle forme più impensate, mostruose talvolta.

C'è, è vero, una minoranza onesta che si sente sempre più estranea a questa babele dell'arrivismo e dei fatti e interessi personali. Gente che spesso ha promosso le polemiche con serietà e sincerità d'animo e le ha vedute ridicolizzarsi nello svolgimento, e non per colpa propria, ma per naturale effetto dell'equivoco che regna in questi campi. Gente che s'è mossa credendo di combattere sul serio, e poi s'è accorta che gli altri impugnavano armi di cartone. Gente che ha faticato per avere consensi, ha messo su un esercito e al momento buono, quando s'è voltata indietro, non ha trovato più nessuno: s'erano tutti sistemati *strada facendo.*

E' così che, giovani, noi siamo spesso ridotti a sperare soltanto nei ragazzi che verranno. Melanconia somma.

In quanto fin qui sè detto non un tocco di colore, nè un'oncia di pessimismo. Ma appunto perchè siamo profondamente ottimisti diciamo che è tempo di finirla. Non sappiamo che farcene dei furbi, dei tiraccampare, dei trasformisti, di quelli pronti a tutti gli usi. Vorremmo invece dalle pagine di questa rivista fare l'appello di quegli ingenui che non possono vivere senza « compromettersi », che prendono sul serio gli impegni, che non ti lasciano a mezza strada, che credono sempre a ciò che dicono.

Malcostume: questa è la vera crisi intellettuale d'oggi, la ragione del disagio e della confusione artistica, giustificazione della diffidenza del popolo. Questo popolo che in pochi anni ha incredibilmente affinata la propria sensibilità, che segue e sente come non mai la politica del Paese, anche perchè ci vede chiaro, perchè sa che si può fidare, rimane sordo ai richiami dei letterati e degli artisti, estraneo alle loro polemiche, diffidente. Artisti e letterati non hanno mai avuto al pari di oggi tante possibilità di far giungere al popolo la loro voce, le loro discussioni: ma proprio ciò dà ragione alla diffidenza. Non occorrerà illustrare, per esempio, la babele delle terze pagine. L'uomo della strada non sa più a chi credere, di chi fidarsi: due che se ne sono dette di tutti i colori li trova a un tratto sottobraccio, spesso li sorprende, a polemica chiusa, a spartirsi la stessa torta; vede scambiarsi insulti come di carnevale si lanciano le stelle filanti: finita la festa gli inservienti scopano il pavimento e non rimane più traccia della battaglia di carta.

*Data la malafede che impera non sarà inutile avvertire che niente è da noi più lontano dei lamentatori di professione, dei quacqueri nostrani, degli imbelli predicatori i quali mascherano l'impotenza proclamandosi brevettati custodi della tradizione e sfogandosi in geremiadi e omelie sul tempo presente. Ripetiamo la dichiarazione di ottimismo. Noi amiamo questo nostro tempo (*nostro: *di noi italiani) con tutta l'anima, crediamo in esso come èra nuova per la nazione e per il mondo. Proprio per questo non sappiamo rassegnarci al malcostume qui denunciato.*

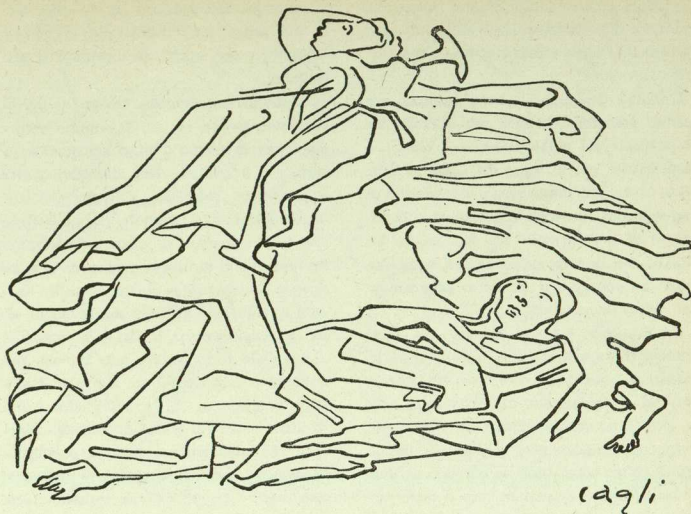
Non possiamo guardare a mente fredda certi giochetti e acrobazie e trasformismi, certo inconcludente parlare e affaristico agitarsi, mentre tanto avvenire si costruisce.

ALDO BIZZARRI

ESPERIENZA CORPORATIVA NELLA VITA DI FABBRICA

Dopo la Marcia su Roma e prima che le linee fondamentali dell'ordinamento corporativo fossero tracciate, i rapporti fra industriali e operai traversarono un periodo nebuloso nel quale serpeggiava sì il presentimento di quello che l'avvenire avrebbe preparato, e che è oggi realtà, ma in cui erano pochi coloro che avessero un'idea della strada che ormai bisognava prendere. Nella classe dei datori di lavoro era diffuso l'equivoco che il Fascismo non avrebbe dovuto servire che da martello contro una massa operaia diventata minacciosa sotto la guida di sobillatori, che avevano svelato un'assoluta incapacità di comando e il solo desiderio di pescare nel torbido; e prevaleva il pensiero che i lavoratori, ormai in disarmo, fossero da trattarsi come un nemico a lungo combattuto e finalmente sconfitto; verso il quale, in omaggio a quei principii di collaborazione che già erano il nucleo della dottrina fascista, fosse tutt'al più da usarsi la generosità di non pretendere la resa a discrezione. Si apriva del resto un periodo di relativa prosperità, che il nuovo regime doveva potentemente favorire, e in cui sostanziali controversie di lavoro non potevano essere gravi e numerose.

Non si creda però che gli operai disposti ad affrontare rischi per i loquaci predicatori del verbo sovversivo fossero in maggioranza. Anzi, la maggioranza pigliava costoro per ciò che veramente erano: aspiranti a rapide carriere politiche, ignoranti dalla parola facile, scaltri imprenditori dell'« industria del proletariato », in mezzo ai quali si aggirava qualche romantico nutrito di illusioni. Si è visto poi quanti furono coloro che li seguirono con assoluta dedizione, o aspettarono a disingannarsi il giorno in cui quelli gettarono via il loro manto di falsi profeti. L'operaio italiano ha troppo buon senso per montarsi davvero la testa con fandonie.

Sarebbe ingenuo tuttavia ritenere che quegli stati d'animo formatisi durante un lungo periodo di lotte di classe, potessero a questo punto sciogliersi come per incanto. Non c'è dubbio che gli industriali furono sùbito in gran parte col Fascismo in quanto movimento politico, ma non si può dire che fossero legione coloro che ne afferrarono subito il particolare indirizzo economico-sindacale e si disposero a conformarvisi. Molti assunsero allora un atteggiamento di attesa scettica o indifferente. Scettica, quelli che non avendo più nulla da temere dalle vecchie organizzazioni ormai in via di sfacelo, non stimavano la nuova capace di sostituirsi a quelle, o comunque la ritenevano addomesticabile sia per quell'equivoco di cui abbiamo detto sopra, sia per la supposizione che i nuovi organizzatori operai dovessero tardare molto ad acquistare quella pratica, quel tatto, quell'abilità che si richiedono per dirigere in modo efficace un sindacato operaio.

La parola « collaborazione » poteva anche essere presa come sinonimo di arrendevolezza; e ci fu chi credette a tale sinonimia. Indifferente era invece l'attesa di altri che avendo sempre considerato il fenomeno sindacale come un fatto patologico buono tutt'al più da occuparsene l'autorità di pubblica sicurezza, e giudicandolo ora scomparso, erano impreparati a vederne sorgere una forma nuova.

Dal canto loro gli operai rimasero, non diciamo con le armi al piede, ma in passiva attesa, non proprio delusi dei loro passati condottieri per la semplice ragione che non avevano mai avuto troppa fiducia in loro, scettici circa i sentimenti dei loro padroni, e incerti ancora su quello che potevano attendersi dal nuovo sindacalismo in cui a poco a poco venivano attratti.

Il sindacalismo operaio fascista, se ormai poteva considerarsi vittorioso dei superstiti sindacalismi di opposizione, doveva ancora far breccia nel campo antagonista, fare riconoscere la sua capacità, la sua forza, la sua attitudine così a transigere come a essere intransigente. Forse fu questo il periodo più difficile della sua affermazione. Nacque col Fascismo, ma solo più tardi fu riconosciuto come un aspetto essenziale del Fascismo. Per un certo tempo vi fu chi credette a una sua vita grama, in margine al movimento politico irrompente, quasi istituzione parassitaria in cui il Fascismo avrebbe scaricato gli elementi meno abili delle sue gerarchie. Nacquero ad un suo più rapido sviluppo gli stessi contrasti che il nuovo regime dovette superare dal 28 ottobre 1922 al 3 gennaio 1925. Durante questo periodo attività politica e attività sindacale restarono in gran parte confuse alla periferia, e si ramificarono in episodi isolati che risentivano della lotta ancora accesa tra fascisti e residui delle opposizioni, e che avevano nelle fabbriche strascichi e ripercussioni inquietanti.

Il nuovo sindacalismo aveva dovuto improvvisare i suoi quadri, e non sempre ai posti più avanzati, in diretto contatto coi lavoratori, si trovarono gli uomini più adatti. Diremo più avanti della estrema delicatezza del loro compito. Ma vi furono di quelli che non ne avevano una nozione adeguata, non conoscevano i confini del loro mandato, nè erano dotati di qualità intellettuali o di esperienza sufficienti per tracciarseli, credevano che la loro funzione fosse di fiancheggiamento o di prosecuzione dello squadrismo, o di controllo personale sui dirigenti delle industrie, o di puro reclutamento di associati, e via dicendo. Ad organizzazione più matura coloro che non si erano dimostra-

ti idonei furono sostituiti, ma quelli che vennero dopo incontrarono difficoltà assai accresciute dagli errori commessi, dove furono commessi.

L'ufficio dell'organizzatore fascista era ormai reso formalmente più agevole per le clausole del patto di Palazzo Vidoni, e soprattutto per la legge del 3 aprile 1926. Non c'era più l'impaccio o il pretesto di associazioni sindacali concorrenti, e la ragione di molti cavilli era scomparsa. La Carta del Lavoro sopravveniva a dichiarare un concreto e definitivo programma di cooperazione sociale.

Un più largo e sicuro contatto tra organizzatori e operai da una parte, e organizzatori e industriali dall'altra era stabilito, ma si era appena all'inizio della vera e profonda collaborazione di classe. Per un certo tempo si potè credere che la collaborazione consistesse in cortesia cerimoniosa durante discussioni più o meno accademiche, con qualche reciproca concessione su faccende di poca importanza: soprattutto da parte industriale ci fu chi si immaginò, o amò credere, che corporativismo significasse trattare coi guanti i capi dei sindacati pel corrispettivo di essere lasciati in pace a fare i proprii comodi. Quell'epoca è tramontata, perchè ormai i quadri dell'organizzazione sindacale operaia sono assestati, con gente che ha avuto modo di rendersi ben conto della situazione.

I malintesi, le rappresaglie, i casi particolari che facevano scoppiare controversie spinose ed inutili, son diventati rarissimi e di portata trascurabile.

Gl'industriali, che in grande maggioranza aderirono al Fascismo fin dai primi anni, comprendono ormai perfettamente che la tranquillità, l'ordine che il Fascismo assicura, e che sono un fattore essenziale di prosperità, non possono rimanere senza contropartita. Quella prosperità, a cui mediante una forte disciplina tende il Fascismo, deve andare a beneficio di tutti; e gli industriali non solo si sottopongono di buon grado alle contribuzioni a cui per legge sono tenuti, e che vanno ad esclusivo beneficio dei lavoratori, ma a molte altre si prestano di libera iniziativa.

Quando si parla di questi argomenti è frequente l'uso di parole del cui significato temiamo che si abbia comunemente un'idea troppo vaga. Così quando si dice collaborazione si possono intendere molte cose. Un industriale può intenderla nel senso che il sindacato operaio non faccia opposizione irremovibile ad un desiderato ribasso di salari se gli affari vanno male; il sindacato operaio può invece intenderla nel senso che l'industriale mantenga elevati i salari anche se i profitti si annullano.

Collaborazione significa trovare il livello economicamente esatto di comune accordo, senza il ricorso a litigi acrimoniosi, a serrate o a scioperi. Non di rado in una controversia salariale, i rappresentanti degli operai non rifiutano di ammettere che una riduzione di costi è condizione insopprimibile di sopravvivenza di una industria, ma invitano gli industriali a cercare la riduzione non nei salari ma in altri elementi di costo. E non capiscono che, il più delle volte, questo non farebbe che trasferire il problema su industrie fornitrici di quella in cui la discussione è nata. Cosa che se si tratta di industrie estere si può ammettere, a parte la possibilità di riuscire, ma se si tratta di industrie nazionali, è semplicemente contraddittoria con il carattere corporativo e nazionale della politica economica fascista, e potrebbe avere un significato solo se i lavoratori di queste altre industrie godessero di rimunerazioni singolarmente elevate.

E' noto che ormai gli industriali non esitano minimamente a esibire ai rappresentanti dei lavoratori i libri e i documenti da cui risulta la vera condizione delle loro imprese, e perciò non dovrebbe più essere difficile per questi rappresentanti riconoscere se le richieste di riduzioni di paghe siano giustificate o no. I sindacati fascisti degli operai sono disgraziatamente entrati in piena efficienza in un'epoca di prezzi calanti, nella quale, su questo punto dei salari, è caduto proprio sugli operai il più grosso onere della collaborazione. Quando in avvenire la situazione economica si capovolgerà, avremo occasione di vedere l'altra parte alla prova; ma se ora le dimostrazioni più dolorose di buona volontà hanno dovuto darle i lavoratori, non è colpa di nessuno.

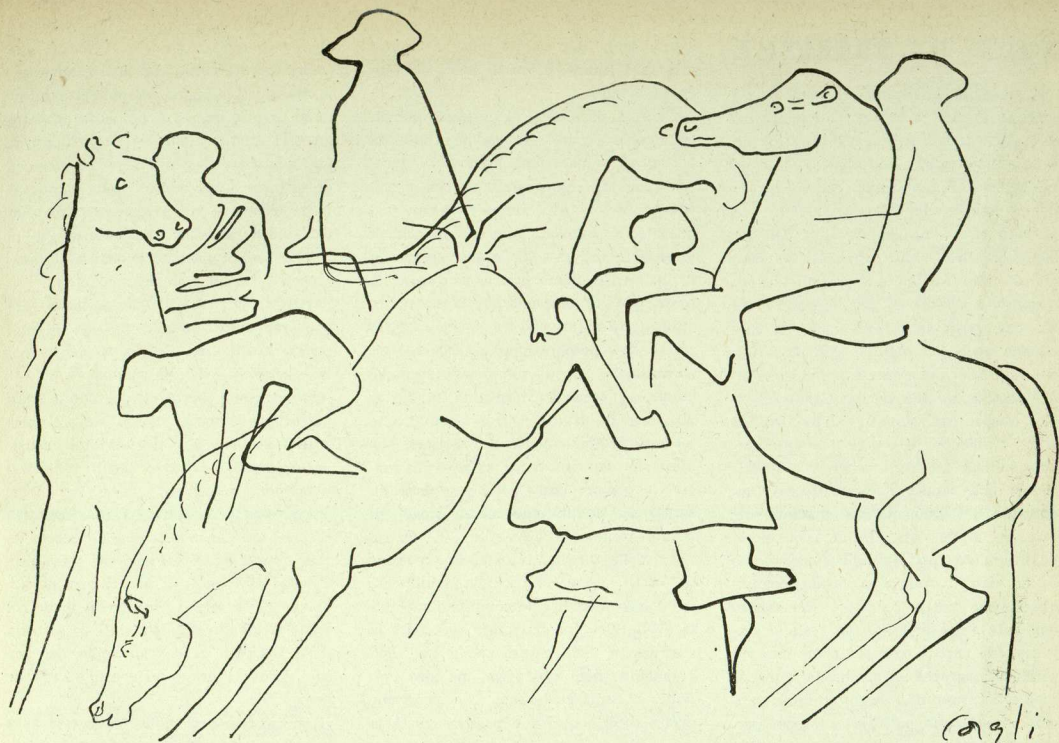
Dobbiamo però riconoscere che una ragionevole opposizione a sistematiche riduzioni di salario come facile, troppo facile, mezzo di riduzione di costi, non può che recare un salutare effetto sul progresso industriale. Senza una vigile opposizione operaia, si ridurrebbero i salari dove invece una riduzione di costi può essere ottenuta con una migliore organizzazione, con lo studio di procedimenti nuovi, applicazione di attrezzature più perfezionate, ricerca di surrogati.

Nella ricerca di mezzi per la diminuzione dei costi, diversi dal ribasso dei salari, si svela un'altra forma di possibile collaborazione, che, da un punto di vista sociale oltre che economico, può avere conseguenze più vaste ed importanti di quella che si limita ad accordi salariali.

Sono pochi gli operai che non si sentono inclinati a prendere al loro lavoro un interesse che va ben oltre la misura della paga che ne ritraggono. L'operaio in genere ama l'ordine, l'organizzazione, il metodo: e si sente intralciato e infastidito dal compagno svogliato che fa proseguire il lavoro disarmonicamente. Studia i mezzi di cui dispone, ne scopre tosto i difetti, cerca quali potrebbero esserne i miglioramenti; tutto questo con una passione non molto minore di quella che può avere l'artigiano nella sua bottega. Ben lo si vede negli incidenti sul lavoro, quando nasce qualche guaio imprevisto. Con prontezza allora gli operai accorrono rimediano riparano, e uno comanda all'altro e l'altro ubbidisce senza discutere, e chi è più pratico impone tosto il suo volere, con poche parole, o qualche cenno persuasivo, o magari con una bestemmia che fa subito tacere gli altri. E all'occasione sanno avvisare il superiore di cosa che non vada.

A questa collaborazione si ricorre di solito assai poco. Il dirigente, di qualunque grado, si crede molte volte un segnato da Dio. Così ritiene sempre di saperne di più sul modo come l'operaio deve muoversi, collegare il suo lavoro a quello degli altri, risparmiare le sue energie. E' una pessima abitudine. Non bisogna aver paura d'interrogare gli operai, sentire il loro parere, discuterlo, accoglierlo quando lo si trovi giusto. *Tutto questo non costa un soldo di più.* Anzi ne può far costare di meno, perchè certi sbagli non si commetterebbero, se prima di agire si sentisse semplicemente quello che ne pensano gli operai.

Queste considerazioni che osiamo chiamare *pratiche,* anche se faranno sorridere qualcuno, non solo non sono estranee a quelle che abbiamo fatte fin qui sul sindacalismo fascista, ma toccano la sua anima. Perchè se la collaborazione di classe deve stabilirsi e svilupparsi nel superiore interesse della Nazione, non sappiamo vedere questo superiore interesse che nel benessere materiale e nella elevazione morale di tutte le classi.

Usciremmo troppo dall'argomento se dicessimo come, a nostro avviso, qualcuna delle istituzioni esistenti dovrebbe evolversi per incamminare gli operai su questa strada, fuori dell'ambiente della fabbrica; ma intanto sosteniamo che l'evoluzione corporativa non potrà essere feconda di risultati durevoli senza rendere

assai più intima, più reciprocamente fiduciosa, la collaborazione fra datori di lavoro e lavoratori.

Il distacco di cui abbiamo parlato, tra dirigenti e lavoratori, trova riscontro in un distacco spirituale più profondo ancora tra la così detta borghesia e la classe operaia. Quando si dice borghesia ci si vuol riferire a tutte quelle persone che per agiatezza, o per coltura, o per le cariche che occupano, si sentono in qualche maniera superiori alla gente del popolo. Moltissime di queste persone considerano gli operai come esseri di un'altra razza, anche se formalmente non ne fanno mostra. Nulla tralasciano per tenerseli e tenersene lontano. Si meravigliano che gli operai amino qualche ricercatezza di vita, mangino certi cibi o si prendano certi divertimenti, pretendano di mandare alle scuole superiori i loro figli. Partono da queste persone le declamazioni che spesso si sentono sugli operai scialacquatori e frequentatori delle osterie, e sulle loro figlie che spendono tutto quello che guadagnano per metterselo in dosso.

Orbene, *andare verso il popolo,* significa rompere questo troppo duro e tenace diaframma di pregiudizi e di orgoglio, che divide le classi operaie dalle altre della società. La collaborazione deve già trovare il suo terreno fuori del lavoro, in una fraternità di classe che pur non escludendo naturali disuguaglianze, lasci credere a chi non è favorito dalla fortuna o si dibatte sull'orlo della miseria che sarà aiutato se si aiuterà, che c'è al mondo del posto anche per lui. Crediamo che il fascino irresistibile di Mussolini sugli operai, quel fascino che li conquista con poche parole che vanno diritte al cuore, derivi dall'esperienza vera che egli ha della loro anima e che glie ne fa comprendere come a pochi la psicologia. E non dimenticheremo mai il fremito e il pianto che sprigionò una sua frase a Torino, in Piazza Castello e le espressioni di riconoscenza che ciascuno balbettava fra sè, come se parlasse al proprio cuore.

Per terminare, vogliamo dire ancora qualcosa di quei più modesti funzionari dell'organizzazione sindacale che sono in diretto contatto cogli operai, ne sono gli ambasciatori, per non dire i portavoce. Dopo questi anni travagliatissimi, dopo le prove che questi uomini hanno dato sarebbe poco generoso industriarsi a ricercarne i pochi difetti. Si pensi quanto era più agevole e più sollecito il mestiere di quei tribuni che per strappare voti e applausi erano sempre pronti ad annunciare l'età dell'oro. Da molto tempo invece gli organizzatori fascisti convocano gli operai per annunciare nuovi sacrifizi, per esortarli alla pazienza, per indurli a sperare in un avvenire migliore da raggiungersi con la disciplina, la volontà. C'è un campo di minuta assistenza in cui l'intesa coi datori di lavoro è perfetta; e in cui la collaborazione delle due parti è veramente feconda. Sono gli operai stessi che lo riconoscono quando trovano che le ragioni di certi provvedimenti quali essi sentono dalla bocca dei loro superiori, in fabbrica, sono le stesse che hanno sentito dire dal loro rappresentante.

Il loro posto è uno dei più delicati, se non il più delicato, dell'ordinamento fascista. Si ricordi che gli operai vedono il Fascismo in gran parte attraverso la condotta l'opera l'esempio degli uomini che li rappresentano. Fascio e sindacato sono per loro una cosa sola. Si giudichi dunque, quanto sia importante che questo posto sia occupato da persone idonee sotto ogni aspetto e fornite di doti apostoliche oltre che di tecnica organizzativa.

BERNARDO GIOVENALE
direttore di fabbrica

MODA: UN PROBLEMA

Il problema è semplice e può essere espresso in due parole: per un complesso di ragioni di ordine etico ed estetico non è possibile che in pieno anno undicesimo fascista noi, o, per meglio dire, le nostre donne vestano alla moda francese.

L'abito riceve tutti i caratteri dell'ambiente in cui è creato; un abito francese quindi non è tale soltanto perchè è stato eseguito a Parigi. E noi sappiamo chi sia, cosa possa insegnare, quale considerazione goda nel mondo, oggi, la Francia. Ma c'è di più: vestire un abito significa partecipare alle idee contenute nell'abito stesso; indossare un abito significa elevarlo all'onore di vestire il proprio corpo, significa sceglierlo a propria divisa. Donne che sappiano comprendere l'importanza del problema non crediamo ne esistano molte; esse seguono la moda passivamente, per vecchie consuetudini o per vero e proprio snobismo, comunque forme inattive e false. Nel nostro ambiente elegante le donne vestono abiti francesi perchè così usa, come non più tardi di quaranta o cinquanta anni or sono infioravano il discorso di parole francesi e parlavano con l'erre moscio perchè allora usava così, e come fino a dieci anni or sono consideravano somma eleganza recarsi di tanto in tanto in devoto pellegrinaggio alla «ville lumière». Oggi che italiani e stranieri guardano necessariamente a Roma, a Parigi vanno soltanto, due volte all'anno, i nostri sarti ad acquistare brutti abiti.

Perchè sono soprattutto brutti gli abiti francesi; brutti non solo perchè sono stati creati con concetti artistici opposti ai nostri, perchè hanno in sè la fragilità e la leziosità ditutto un mondo che ci è estraneo, perchè richiedono alla donna di rovinare la sua struttura fisica compromettendo seriamente e sovente inevitabilmente la disposizione alla sua più alta funzione naturale, ma sono brutti anche perchè sono veramente e indiscutibilmente brutti.

La moda francese è rappresentata da un edificio grandioso, stupefacente, ma che non ha nè ebbe mai fondamenta fatte di solidità artistica. Ne testificano gli abiti prodotti in qualunque epoca nelle grandi sartorie francesi. E' un edificio di carta al quale deve essere facile dar fuoco, che occorre demolire. Demolire con la critica ragionata, con la dimostrazione pratica.

Demolire e ricostruire. Ricostruire con mente sana, con vedute nette, con idee precise. L'Italia è ricca di idee: ne vende al mondo.

Problema di artisti, di sarti, di pubblico: problema che richiede mentalità da battaglia, preparazione accurata, educazione rigida, organizzazione perfetta, spirito pronto, volontà dura. Problema nel quale sono coinvolti interessi industriali imponenti, ma al quale è anche legato a fil di ferro il nostro prestigio artistico, la nostra sede di indipendenza, la nostra volontà di affermazione.

Mentalità, preparazione, educazione, organizzazione, spirito, volontà. Esaminiamo questi sei vocaboli: mentalità di battaglia, cioè fascista. Occorrono uomini che sentano profondamente il Fascismo. Uomini che sappiano cosa si deve distruggere e comprendano perchè si deve distruggere. Uomini che siano capaci di curare contemporaneamente alla distruzione delle forme straniere, la creazione di forme nostre; che sappiano allineare nella loro mente, e le comprendano, tutte quelle idee che dovranno governare la costruzione della nostra moda nell'abbigliamento: non idee pazze, ma idee pratiche e realizzabilissime. Che penetrino quella cosa nebbiosa e passiva che è la mente di una donna, e che sarà la posizione nemica che bisognerà conquistare distruggendo tutto quanto mezzo secolo di cattivo gusto francese può aver radicato in essa. Uomini che abbiano quel meraviglioso senso di indovinare il «momento giusto», di conoscere esattamente quando la preparazione potrà dirsi compiuta e quando il risultato potrà farsi sentire: il gran senso mussoliniano di stabilire date esatte in epoche opportune. Che non si facciano illusioni arbitrarie, ma comprendano perfettamente la nostra impreparazione e la nostra quasi assoluta incapacità attuale. E' un problema di artisti, questo, e per il quale mancano gli artisti preparati. E per risolverlo è assolutamente necessario, in primo luogo, formare gli artisti, affidandone la preparazione a scuole adatte, cioè creando scuole o corsi di specializzazione in scuole già esistenti. Intanto vedere chi può essere arruolato subito, chi disponga già di una sufficiente preparazione tecnica, artistica e culturale. Metterli alla prova ed al lavoro, drizzandone le eventuali inclinazioni sbagliate.

Occorrono artisti che abbiano innato quel gran senso di eleganza che non si impara a scuola, che sappiano costruire un abito o un qualunque oggetto di abbigliamento immaginandolo indossato, che conoscano perfettamente tutti i movimenti che il corpo umano compie abitualmente mentre si muove e sappiano adattare ad essi stoffa, taglio, ornamenti, linea; che conoscano perfettamente la tecnica di sartoria e di tessitura, che siano capaci, insomma, di portare al sarto un contributo artistico interessante e di grande valore pratico, e offrire al tessitore un consiglio prezioso.

Artista raro fra noi, questo, tanto raro che francamente non sappiamo se oggi possiamo disporne di tanti da poterli contare sulle dita di una mano.

Raro anche e soprattutto perchè le grandi sartorie francesi hanno sempre fatto grandi acquisti di pittori italiani, adatti naturalmente ad essere istruiti e coltivati col loro concime.

L'educazione del sarto? e del tessitore? E' pur vero che non si può a rigor di logica rimproverare ad essi di trascurare i nostri artisti, se di artisti non ne abbiamo, ma è anche vero che il modo col quale si creano oggi gli abiti in sartoria e si eseguisce la cattiva copia dei tessuti stranieri desta un senso di grande pena.

L'educazione del pubblico? Questa sarà la più grande battaglia e da essa dipenderà la vittoria; e perciò sarebbe bene sorprendere il pubblico a preparazione compiuta, con cose realizzate seriamente. E solo quando artista, sarto e tessitore saranno alleati nella buona causa. Quando saranno superate le difficoltà piccole e grandi della complessa organizzazione e della difficile preparazione.

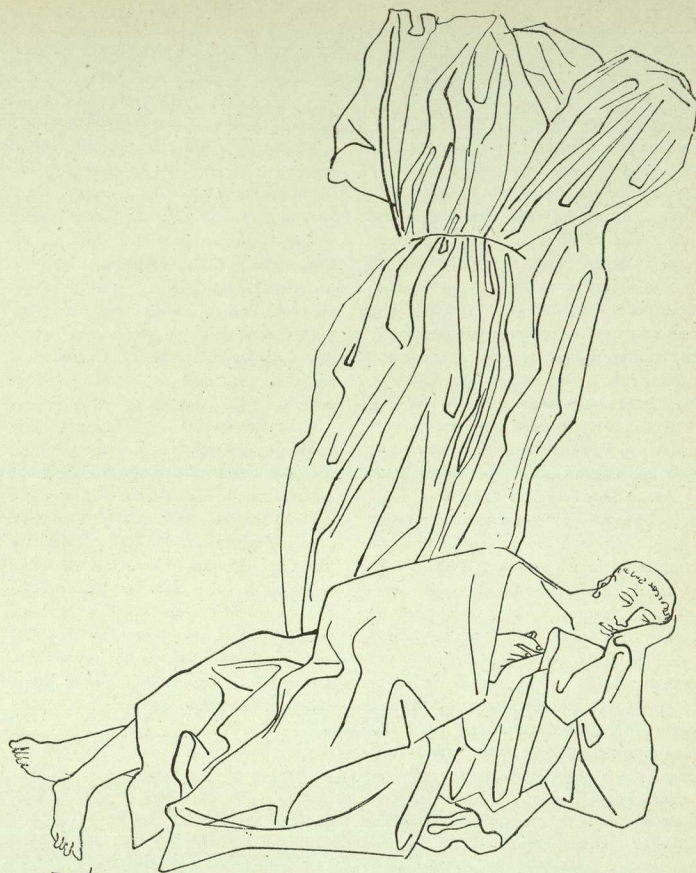
La volontà caparbia e la resistenza ad ogni fatica sono due attributi tipicamente italiani, e nella soluzione di questo problema bisognerà far buon uso dell'una e dell'altra cosa. Sarà facile e inevitabile commettere errori, le prime cose che si faranno saranno brutte, si rasenterà l'orlo del fiasco, ma si dovrà coraggiosamente resistere ad ogni costo. L'errore più grave, e che tuttavia prevediamo, sarà quello di copiare, insensibilmente e inevitabilmente, quel dettaglio di forma o quel complesso di linea dal quale si doveva star lontani, e in questo la preparazione deve svolgersi con rigidità assoluta. Del resto bisognerà anche confidare nel nostro gusto e nel nostro clima politico, capace veramente di ispirare la creazione di un lavoro d'arte. Solo così si dovrà combattere questa battaglia con la certezza di giungere alla vittoria.

MARIO SORESINA

VIA VEJO
(OVVERO DEL CINEMA)

Credo che si sia tutti d'accordo in Italia sulla necessità di creare una industria cinematografica forte e sana e, quel che più conta, artisticamente moderna e perfetta. Non esitiamo a dire che è questa, ormai, una questione di prestigio nazionale: finora si è potuto dire che una cinematografia nazionale avanzata e convenientemente pregiata in Italia e fuori d'Italia sarebbe stata utile sia economicamente che politicamente. Oggi conviene andare più in là e credere che essa è necessaria a compiere il prestigio che in ogni angolo del mondo gode l'Italia, nella sua storia antica e recente, nei suoi originalissimi ordinamenti politici, nella forza espansiva irresistibile del suo lavoro. La cinematografia italiana è necessaria all'Italia per completare il quadro suggestivo del suo progresso nel decennio di Regime Fascista.

Su questo punto, dicevo, non esiste opposizione. Dove le opinioni cominciano a divergere, dove ognuno vuol dire la sua, è nei mezzi idonei per raggiungere lo scopo. Noi siamo certi che la grande industria cinematografica italiana, (cioè le due case che producono regolarmente delle pellicole), è pienamente convinta di fare tutto quanto può; e fors'anche è orgogliosa del suo lavoro, nella presunzione di aver giovato in qualche modo all'economia nazionale e al prestigio dell'Italia fascista nel mondo.

Tutto è relativo. Ripensando alla storia della nuova industria cinematografica nostra, un tal sentimento si comprende e si giustifica anche troppo. Il fu Pittaluga, creando i vasti e complessi stabilimenti di via Vejo, aveva presente, lui commerciante, la merce che gli passava per le mani: ossia il 100 per 100 della mediocrità cinematografica dominante nel mondo dopo l'avvento del cinema sonoro. Egli volle acquistare un certo grado di indipendenza di fronte ai suoi fornitori e si appagava, probabilmente, che la sua industria restasse allo stato potenziale e gli giovasse da un lato a offrire meno di quanto gli veniva chiesto per le pellicole importate, dall'altro a riempire i vuoti delle programmazioni che il decadere della produzione americana e tedesca minacciava paurosi. In ogni caso, la risorgente industria cinematografica nazionale non aspirava a nulla di più che a una aurea mediocrità: volle insomma, far da sè una parte di quella stessa merce che a caro prezzo aveva fino allora importata.

Giustificato in tal modo il nascere dell'industria, potremo renderci conto che essa è perfettamente nel vero quando ritiene di essere riuscita nello scopo prefissosi nè potremo lamentarci del cambio tra certe pessime pellicole straniere e le pellicole italiane, sempre mediocri, pessime quasi mai.

Questa sete di mediocrità, questo spirito imitativo soffoca in modo irreparabile e definitivo l'industria cinematografica italiana quale essa è in questo momento. Lasciamo dunque che le due case romane lavorino tranquillamente nel campo che si sono proposte di coltivare, e deponiamo in modo definitivo la speranza che di là arrivi, non solo agli italiani, ma alle genti d'ogni nazione, il verbo nuovo. Tersite non può togliere a Ercole il carico delle sue fatiche.

Chi dunque, e in che modo, darà all'Italia la sua cinematografia?

Il lettore non si aspetterà certo da noi nome e indirizzo degli uomini che risponderanno coi fatti alla domanda che corre ormai su tutte le bocche: ma una cosa possiamo dire, che saranno uomini nuovi. Saranno i primi che si metteranno all'opera con una fede cieca nelle proprie capacità; saranno i primi che sapranno tagliare i ponti col passato, che sapranno dimenticare tutto quello che è stato fatto negli anni della gloria come in quelli della ignavia; saranno i primi che, messisi con animo semplice davanti alla macchina da presa, al microfono, alla pellicola vergine e alle luci ascolteranno solo le voci interne; i primi che daranno retta al proprio gusto di spettatori e si proporranno, perciò, non di imitare quello che si è visto, ma di fare cose in tutto diverse; saranno i primi che passeran-

no all'azione fra quanti sanno che cinema sonoro, cinema muto e teatro sono tre cose distinte e inconfondibili.

Queste nostre affermazioni possono sembrare troppo facili e presuntuose a quanti hanno sentito dire che il problema cinematografico italiano è irresolubile per mancanza di mezzi. Mancano i quattrini, si ripete da anni, mancano i teatri, mancano gli attori, mancano i direttori, mancano i soggetti, mancano le canzoni, mancano i tecnici, mancano gli operatori. Non so che altro sia mancato ai cinematografari italiani, in questo poco tempo che lavorano: e tanto ne sono convinti, che hanno via via provato a importare l'uno o l'altro elemento, secondo che nella giustificazione della mancata riuscita della pellicola precedente si era parlato dell'una o dell'altra mancanza. Sono venuti gli ingegneri, sono venuti gli attori, sono venuti i direttori, sono stati comprati soggetti e canzoni senza che le cose cambiassero; ma anzi cristallizzandole sempre più fino a cadere nel viziaccio di Onan, chè tale è l'imitazione di sè stessi. Tanto gli pareva di aver fatto bene, ai cinematografari di via Vejo! Nè hanno fatto di meglio coloro che hanno a suo tempo esclamato: « Glielo farò vedere io, come si fa il cinematografo » e per far meno fatica nell'importazione degli elementi tecnici si sono portati addirittura una scelta di attori a Berlino.

Ecco l'errore capitale. I denari ci sono stati e ci sono. La massima casa cinematografica italiana dispone di capitali degni di una compagnia di navigazione e uno dei suoi amministratori ha dimostrato, poche settimane or sono, che il mercato interno basta da solo ormai per ripagare la media spesa di una pellicola. I teatri si sono fatti, e sono anche troppo perfetti per quello che richiedono i progressi successivamente realizzati dalla tecnica. Gli attori, i direttori, gli elementi tecnici di ogni sorta, indigeni, importati o di nuova formazione, ci sono. Eppure non si esce dalla mediocrità. Non appare dunque arrischiato affermare che solo si può agire, per ottenere un vero e soddisfacente progresso, sul terzo lato del triangolo della produzione del cinema.

Il problema da risolvere è il problema estetico; ma inutile sarebbe sperare di giungere a una risoluzione radicale di questo problema attraverso una evoluzione o un progresso. Ci vuole, come in ogni altro campo della vita moderna, ci vuole nella cinematografia come nella letteratura, nella architettura come nella scultura, la rivoluzione. Il riformismo e il liberalismo sono morti nel campo artistico come nel campo politico; e gli artisti italiani si gloriano di avere riconosciuto e imposto a sè stessi questa necessità prima di quelli di ogni altro paese e, lode al vero, prima che i politici stessi.

Contro il vecchio mondo cinematografico, marcio e vuoto, una schiera di giovani animosi, intelligenti, preparatissimi, muove battaglia; e muove con tali intenti e con un così ricco bagaglio di idee, che nessuna coalizione, nessun giuoco di interessi, nessun sofisma può arrestarli soffocandone le vive energie. È destino dei morti essere seppelliti e lasciare il posto ai vivi: non c'è ragione che nel mondo cinematografico le cose debbano andare diversamente. Al disopra delle posizioni personali, al disopra degli interessi dei singoli o, sia pure, delle potenti organizzazioni finanziarie, c'è in Italia qualcosa di più grande, di più potente, di più rispettabile: l'interesse della Nazione. E, ripetiamolo ancora una volta, la risoluzione del problema cinematografico è ormai una questione di prestigio nazionale. Sia pure, come da qualcuno si è affermato, un puntiglio: è un puntiglio nobile e degno della nuova vita e delle nuove fortune d'Italia.

GIULIO SANTANGELO

Siamo veramente troppo generosi. Questa sembra una piccola rivista, una « ristina ». Ebbene: le sue 32 pagine, le sue 96 colonne, contengono come tipografia la quantità di un volume normale di 234 pagine (come cervello molto di più). - Cioè, con i 14 disegni e le 8 tavole fuoritesto, di un volume che si metterebbe in vendita a ventiquattro lire, a buttarlo via.

Il prossimo fascicolo di « Quadrante » che sarà messo in vendita ai primi di giugno, sarà dedicato alla V Triennale.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

REVUE MENSUELLE D'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

CORRESPONDANTS

ALLEMAGNE: JULIUS POSENER – ANGLETERRE: W. W. WOOD
AUTRICHE: EGON RISS – BELGIQUE: EMMANUEL HENVAUX
BULGARIE: LUBAIN TONEFF – ESPAGNE: GUITIERRE SOTO
ETATS-UNIS: ANDRÉ J. ROBIN – GRÈCE: GEORGES KALYVAS
HONGRIE: GEORGES MASIREVICH – **ITALIE: P. M. BARDI**
POLOGNE: SZYMON SYRKUS – PORTUGAL: PARDAL-MONTEIRO
SUÈDE: VIKING GOERANSSON – U. R. S. S.: NICOLAS ILYINE
YOUGOSLAVIE: L. ILITCH ET S. PLANITCH

ANDRÉ BLOC, DIRECTEUR · **Mme M. E. CHAEN,** SECR. GÉNÉRAL · **PIERRE VAGO,** RÉDACTEUR

PARIS - BOULOGNE. SEINE, ● 5, RUE BARTHOLDI - TEL. MOLITOR 22-76